FOTOGRAFIA

Mônica Junqueira de Camargo
Ricardo Mendes

SMC
SECRETARIA
MUNICIPAL DE CULTURA
PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

A Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, originalmente conhecida como IDART, vem desde 1975 dedicando-se a constituir a memória das artes na cidade de São Paulo, através da pesquisa e da documentação. É integrada pelas seguintes equipes:

Arquitetura
Artes Cênicas
Artes Gráficas
Artes Plásticas
Cinema
Comunicação de Massas
Literatura
Música

FOTOGRAFIA

SÃO PAULO
A CIDADE
E A CULTURA

MÔNICA JUNQUEIRA DE CAMARGO
RICARDO MENDES

FOTOGRAFIA

CULTURA E FOTOGRAFIA PAULISTANA NO SÉCULO XX

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
SÃO PAULO
1992

São Paulo: a cidade e a cultura

Uma cidade transforma-se naquilo que a soma de suas representações diz que ela é. Como toda cidade, e como toda grande cidade, São Paulo é personagem principal (ou "mero" pano de fundo) de letras de músicas, cartões postais, filmes e vídeos, pinturas e gravuras, crônicas e romances. Diferentes imaginários são investidos sobre ela, e ela, por sua vez, apresenta-se como um imaginário,ônibus sempre renovado em seus trajetos e nas imagens singulares que transporta. A esse imaginário acostumam-se os habitan tes da cidade, que de alguma forma se expõem a algum dos meios de comunicação. A exposição rotineira a esse imaginário acaba por erodi-lo em boa parte de seus significados, fazendo-o passar por "normal" e "simples" quando na verdade de uma e outra coisa ele nada tem. Algumas são representações construídas intencionalmente, e outras, de um modo menos ou mais inconsciente - assim como a percepção dos imaginários por elas construídos se dá ora de modo atento e dirigido, ora através de uma atuação flutuante mais inclinada a enredar-se nesse jogo de encenações do que dele se apossar.

Um dos objetivos que estimularam o lançamento desta coleção foi o de, registrando as representações da cidade, apontar para a matéria desse imaginário, situando-a nos diferentes contextos culturais em cujo interior são geradas suas imagens.

Este procedimento dos habitantes da cidade e sua posterior reelaboração, num processo de reforço da significação da cidade, que, de simples signo artificial, passa a símbolo enraizado - operação que permite a aproximação (talvez a união) entre aqueles habitantes através da eliminação da distância entre cada um deles e sua cidade. Esta operação tem muito dos traços de um ritual. Nem por isso deve ser evitada: a vida de uma grande cidade, e numa grande cidade, tem de ser constantemente cultivada; de certo modo, a grande cidade somente continua vivendo se consegue transformar-se em objeto de um culto.

O segundo objetivo desta coleção é o de apresentar-se como fonte de informações sobre a cultura feita nesta cidade e que faz esta cidade. A história desta cultura específica ainda está, em grande parte, por ser feita. Estão freqüentemente disponíveis mais dados sobre formas culturais distantes de nós do que sobre aquelas que, por nos sustentarem cotidianamente, surgem banalizadas e não merecedoras de atenção. Propondo-se estes rumos, a coleção compõe-se de volumes nos quais foram praticadas abordagens diversificadas da cultura de São Paulo. No caso de algumas práticas culturais, como a dança, a representação da cidade ocorre de modo abstrato, tornando árdua a tarefa de discorrer sobre ela. Quando isso se dá, a coleção adota o partido de narrar os fatos constituintes dessa prática, deixando para o leitor, num segundo momento e em contato direto com a modalidade cultural discutida, o empreendimento de identificar os imaginários elaborados na fugacidade do ato artístico.

Tratando de discutir essas representações da cidade ou de relatar os aspectos formadores de uma determinada modalidade cultural, os autores desta coleção mantiveram-se alertas quanto à necessidade de adotar uma forma narrativa simples, que se apresenta como uma introdução ao tema de cada volume. O conjunto de títulos a serem publicados deverá constituir-se em valioso (às vezes único) auxiliar para o ensino e a apreciação da cultura feita nesta cidade. Aos dois primeiros volumes, Fotografia e Dança moderna, outros deverão seguir-se sobre a representação de São Paulo no cinema e nas artes plásticas, bem como sobre a arquitetura da cidade e o desenvolvimento, nela, de um gênero popular: a novela de tevê. Esta coleção teve um ponto de partida definido, mas não tem ponto de chegada: o acervo da Divisão de Pesquisas é amplo e inúmeros outros volumes poderão ser organizados e publicados sobre a forte cultura de São Paulo, reforçando-a.

Teixeira Coelho
Divisão de Pesquisas
1992

Agradecimentos

Albert Roger Hemsi
Alberto Cilento
Alfredo Fressia
Ana Maria Beluzzo
Ana Maria Paulino
Angela Maria Calábria
Arlindo Machado
Augusto Daminelli
Benjamin Hunnicutt (filho)
Carlos Gonçalves Arado
Cleuza Costa Vital (APP)
Dalva Federmann
Fernando Chaves
Gina Machado (VITAE)
Helouise Lima CostA
Isa Haar
Ivany Sevarolli
Ivani di Grazia Costa
Janeta Charatz
João Luiz Musa
José Alberto de Boni
Ligia Eluf
Luiz Felipe Miranda
Márcia Ribeiro Oliveira
Maria Helena C. Quaas
Maria Valéria Pellegrino Gianotti
Marilene Mathias de Oliveira
Mauris Warchavchik
Paulo Emílio Vanzolini
Raquel Vaz Arruda
Regina Guazzelli
Ricardo Camargo de Souza Dias
Rosa Esteves
Silvia Ferreira Santos Wolff
Silvia Lara
Telê Ancona Lopes
Terezinha E. Mendes Carvalho
Vânia Assumpção Andrada e Silva
Vânia Carneiro de Carvalho
Walmir Thomazi Cardoso
Walter Pires

Em especial,
Hans Gunter Flieg
Maria Thereza Vargas
Paulo Cezar Alves Goulart
Rubens Luis Ribeiro Machado Jr.
Yvoty de Macedo Pereira Macambira

Abreviaturas

AMM - SMC/CCSP/Div. Pesquisas - Arquivo Multimeios
BMMA - SMC/Biblioteca Mário de Andrade
BN - Biblioteca Nacional (RJ)
CCSP - SMC/Centro Cultural São Paulo
CMSP - Câmara Municipal de São Paulo - biblioteca
DIM - SMC/DPH/Divisão de Iconografia e Museus
DPH - SMC/Departamento do Patrimônio Histórico
ETPAP - SMC/ CCSP /Divisão de Pesquisas - Equipe
Técnica de Pesquisa em Artes Plásticas
MASP - Museu de Arte de São Paulo
MIS - Museu da Imagem e do Som
MLS - Museu Lasar Segall
MP - Museu Paulista - USP
MTM - SMC/DPH/DIM - Museu do Teatro Municipal
PMSP - Prefeitura Municipal de São Paulo
SEADE - Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados
SEAFESP - Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas
do Estado de São Paulo
SMC - Secretaria Municipal de Cultura

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA

"Quem, por acaso, resolvesse delinear um estudo crítico ou analytico sobre o que tem sido ou o que seja a photographia em nosso ambito de vida, qual a sua posição nos circulos artisticos, já não digo do Brasil, mas apenas de S.Paulo, desde logo se acharia em sérias difficuldades na colheita de dados e no traço dos perfis a serem esboçados."[1] (1937)

Benedito Junqueira Duarte

1 DUARTE, Benedito J. O 1º Salão de Maio e a photographia. Suplemento Em Rotogravura, (107): set. 1937.

INTRODUÇÃO

O Ponto de partida para este trabalho é o dia-a-dia nos arquivos de imagem, em meio a fotografias das quais se sabe muito pouco. Organizadas de acordo com a utilização que se lhes atribui, é quase sempre muito reduzido o conjunto de dados sobre suas condições de produção, seus autores e, mesmo, seu uso inicial.

No entanto, o paradoxo imediato é o profundo desconhecimento sobre a fotografia em São Paulo durante a primeira metade deste século. A produção e recepção às imagens realizadas através da nova técnica durante o século anterior, embora não esgotadas enquanto objeto de estudo, encontram-se mapeadas e apoiadas em maior grau por diversas publicações e, mesmo, pesquisas acadêmicas, aspecto sobre o qual refletiremos ao longo do texto.

A primeira reação diante da questão resultou no objetivo - ousado e precário - de traçar um panorama sobre estes noventa anos de fotografia na capital paulistana.

Procurou-se: assim, mais do que estabelecer uma história das formas diversas de utilização de imagens, fazer um balanço inicial do que se tinha notícia, das imagens existentes, dos seus produtores. A decisão marcou o perfil do produto final, na sua tentativa de

conciliar um quadro geral sobre os diversos desdobramentos com a elaboração de um conjunto referencial.[2]

Abandonando as imagens, para que se possa retornar a elas com outros olhos, o texto procura o registro daqueles que atuam e atuaram no sistema fotografia, que aqui se estabelece.

Sessenta anos após a sua difusão na modesta cidade no alto da serra, a fotografia conseguira penetrar progressivamente nos diversos momentos do cotidiano urbano, documentando suas novas edificações, os rostos de suas personalidades, das classes dirigentes, e passo a passo atingindo a população num espectro maior. Fotografar-se, como na Paris de meados do século XIX, e aqui, evocando ÁLVARES DE AZEVEDO[3] (1831-1852)[4] no seu tempo de acadêmico de direito, torna-se progressivamente um ato social imprescindível, criando objetos de troca que fazem parte dos contatos mais íntimos ou mais relevantes socialmente.

Na virada do século, a fotografia é tudo, menos uma novidade. O impacto e a diversidade de aplicações não eram diversos do registrado em outros países, apenas o ritmo era outro, refletia as condições da sociedade em que se produzia.
É esse ritmo que se procura registrar neste ensaio, recuperando os diversos usos, suas abrangências, registrando seus autores, os fotógrafos, e as formas de consumo dessas imagens.

2. Faz parte do projeto a BIBLIOGRAFIA DE TRABALHO, que registra também periódicos especializados.
3. Nomes citados no corpo do texto são acompanhados, na primeira menção, das datas de nascimento e morte. O dado referente a local é indicado apenas para os atuantes na área de fotografia.
4. Correspondência do escritor, de 26.5.1848. Obras completas. 8.a ed. São Paulo: Nacional, 1942, v. II, p. 468. Citado in MORSE, Richard M. Formação histórica de São Paulo. 2.a ed. São Paulo: Difel, 1970, p. 139.

Busca-se um panorama breve, mas amplo, que tenta refletir sobre uma nova fase que se abre para a fotografia na cidade de São Paulo. Ou seja, uma sociedade onde a comunicação baseada na imagem se expande - década a década - através dos meios mais diversos: o cinema, a imprensa ilustrada, o audiovisual, a televisão, o vídeo.

O período de transição do século XIX para o atual marca para os estudiosos da sociedade paulistana uma mudança no que toca à produção e consumo de imagens como um todo.
Através da fotografia, da introdução da litografia e outros recursos de impressão há uma crescente alteração na envergadura e possibilidade de acesso a imagens.

Estes meios técnicos colaboraram para essa proliferação no dia-a-dia, invadindo a esfera pessoal de cada indivíduo.Atingindo progressivamente os diversos grupos sociais, refletiram ou revelaram as contradições quanto às possibilidades de acesso a esses próprios meios. Enfim, permitem, agora, delinear o locus de ação de diferentes parcelas da população.

A explosão iconográfica, à qual vão sendo agregados novos processos de registro e reprodução de imagem, introduzindo novas formas ou reciclando outras, vai gerar, digamos a título provisório, um processo inflacionário. Essa formulação é mais nítida, ao tomar-se como ponto de vista o espaço Íntimo de cada indivíduo, associado ao elenco de imagens que o identificam e registram seu universo. De fotos 3 x 4 a meros instantâneos familiares na carteira, ou, indo na direção oposta, a imagem no porta-retrato, no jornal ou no calendário, ou, ainda retrocedendo no tempo-espaço, no álbum de família. Na rua, através do outdoor, cartazes...

Como inflação, a conseqüência é a perda gradativa de valor de cada imagem e um
reposicionamento cíclico em relação a diferentes formas de produção e uso. Padrões são estabelecidos ou recuperados, novos meios de registro e produção de imagem ganham relevância.

Este quadro impõe, por sua vez, compromissos ao conjunto da pesquisa por sua complexidade e envergadura. Assim, procuramos comentar os aspectos mais relevantes quanto à presença do registro estático, da imagem fixa.

Com o objetivo de estar atento ao desenvolvimento de um sistema, ou sistemas, de tráfego de imagens - que se delineia extensivamente e com maior complexidade desde a introdução da fotografia -, é que se propôs o leque abrangente no que toca à diversidade de usos da fotografia. Da publicidade ao calendário, a estrutura do texto procura refletir esse ponto de vista.

Um último comentário deve ser feito quanto ao paradoxo que se estabelece em relação ao propósito de traçar uma história da fotografia paulistana, com base nas colocações acima. Não existiriam, conseqüentemente, limites para uma história da fotografia "local" neste século?

Como a fotografia que sabe alimentar e alimenta-se permanentemente de contradições - arte e técnica, fidedignidade e representação, por exemplo - esse aprofundar-se sobre o sistema local não passaria no correr do estudo sobre o século XX a sentir o comprometimento representado por um enclausuramento sobre o aspecto geográfico?

Por discutível que seja, essa contradição perde o sentido ante o objetivo inicial de identificar os principais participantes no quadro paulistano. É esse caráter autoral que permeia o panorama que aqui se fixa.

Na primeira parte, inclusa neste volume, procuramos identificar a posição da fotografia dentro do quadro cultural, rastreando seus meios de divulgação e ensino. Na seqüência, são abordados os diversos usos do suporte fotográfico, num amplo leque que se estende do retrato à paisagem, da publi-cidade à fotografia tecnocientífica. O terceiro volume procura traçar um perfil da categoria profissional e a formação

de entidades de classe, além de incluir um panorama do comércio e indústria do segmento. Muito próximos do ensaio, os capítulos não esgotam, no entanto, temas que se apresentam de forma específica em diferentes áreas de emprego da fotografia.

PENSANDO AS IMAGENS

> "A confusão entre ser uma arte, ou não, tem subsistido principalmente no sécu lo XX, o que traçou o seu destino: sub-arte"[1].
>
> Boris Kossoy

A presença da fotografia no nosso cotidiano estende-se além das imagens em si, da materialidade da foto. Como qualquer atividade humana, o fazer - o gesto em ação - é sempre objeto de análise, opiniões e idéias, seja quanto à própria elaboração seja quanto à reflexão mais intensa. Esse "pensamento" ocorre sob diferentes graus de consciência do processo, mas com desdobramentos sobre o conjunto de aplicações em determinado momento da sociedade. Há, muitas vezes, impactos diretos na linguagem cotidiana ou evidências da valoração dada à atividade, seja profissional seja amadora.

Dentro desta linha de raciocínio uma estratégia plausível para identificar o local de atuação da fotografia é avaliar a transmissão de informação sobre esta modalidade de "imagem técnica"[2] em nosso meio. Na seqüência, relacionar as possibilidades de formação de novos praticantes e, finalmente, traçar a "memória"que é gerada sobre esta categoria de produto humano.

1. KOSSOY, Boris. Panorama da Fotografia no Brasil desde 1832. O Estado de S. Paulo, 18.10.75, Suplemento do Centenário, nº. 42, p. 1
2. Sob esta terminologia, estamos incluindo os meios, visuais ou sonoros, que se utilizam de instrumentação para registro e permitam a reprodução seriada.

Analisar a difusão de informação é, genericamente, avaliar pontos extremos de um mesmo eixo: informar e formar, e por desdobramento as formas "intermediárias" entre eles. O ensino difuso e a questão de pública, por exemplo.

Mas onde se informar, digamos investigar, sobre o local da foto no quadro de valores de uma comunidade? Através de seus veículos de comunicação, do registro deixado por sua "intelectualidade", revistas, escolas...

Nesse encadeamento, a impressão inicial será de desapontamento. Basta ver a freqüência de menções, ou melhor, o espaço reservado à fotografia, excetuado o uso instrumental, na imprensa, que, na forma escrita ou não, representa a fonte de comunicação. de maior alcance. É possível detectar muito pouco, e mesmo assim num recorte recente, sobre o que se faz, quem faz. E muito menos, se privilegiarmos a crítica.

Considerando ainda o papel da imagem nos veículos de comunicação, a avaliação torna-se mais árida.

A presença rarefeita da fotografia na imprensa enquanto objeto de crítica é uma constante em São Paulo desde o século XIX. Os raríssimos textos comentando trabalhos ou veiculando informações sobre desenvolvimentos não passam de notas breves. A exceção exemplar fica para uma coluna especializada, de curta duração, publicada em 1898 pelo Correio Paulistano, intitulada "Artes do amador". Por seis números, seu autor - ZERO - abordaria a técnica da fotopintura, comentando etapas do processo[3].

É óbvio que o quadro comunicacional é complexo, multinivelado, ainda mais se considerada a totalidade do século

3. GOULART, Paulo Cezar Alves. Fotografia em São Paulo: anúncios e notícias em jornais e almanaques: 1839-1900. São Paulo: SMC/CCSP/Div. Pesquisas, 1988, p. 98. Inédito.

XX. Todas as conclusões são algo episódicas, restritas ao conhecimento disponível sobre os temas que nos interessam.

Um segundo aspecto, que antecedeu a investigação, constitui a hipótese da ocorrência em nosso campo de análise da atribuição de valores estéticos à fotografia. Ou, mais precisamente, às fotografias, às suas diversas modalidades. A premissa impõe-se à medida que o surgimento do meio técnico em questão gerou e incorporou ao pensamento estético uma série de pares conceituais, que revelam o impacto do novo.

Assim arte/ técnica, foto como expressão criativa ou foto aplicada, deixam expresso igualmente que não se trata de uma unidade o próprio objeto de investigação, ainda que se manifeste sob uma forma genérica nas fontes. Deslocamentos de contextos, generalizações, inversões são, entre outros, obstáculos e índices da trajetória a ser mapeada.

Entenda-se o comentário de BORIS KOSSOY (1941) como provocação para estimular o leitor. É preciso ressaltar que muitas vezes as relações em que a fotografia é sujeito e objeto no panorama local exigem revisão da metodologia empregada.

E será no campo da arte que esta exigência se revela com maior vigor.

Arte e Fotografia - o estatuto da técnica

A indiferença aparente diante da fotografia é intrigante. O seu uso crescente nos mais diversos setores durante as primeiras décadas não é acompanhado por um desenvolvimento crítico ou qualquer gênero de reflexão mais rigorosa.

No entanto, encarando o espectro geral de aplicações - do retrato ao uso científico, as referências, muitas vezes indiretas, indicam que o posicionamento em relação ao aspecto artístico ocorre, embora raramente como tema central.

Assim, estabelecendo como hipótese a definição de um estatuto artístico para o meio, tentemos avaliar as relações com o setor de artes plásticas e a repercussão dentro da intelectualidade paulistana como um todo.

De imediato, chama a atenção a presença "acessória" em eventos voltados para as "belas artes", mesmo naqueles em que se incluem as artes aplicadas. A conquista do espaço enquanto evento isolado, e igualmente distanciando-se da exibição de mostruário, é lenta e irregular. A participação ocorre quase sempre em caráter suplementar, como documentação em setores como o de arquitetura. É o caso, em 1902, da Exposição de Belas-Artes e Artes Industriais, considerada o primeiro evento do gênero em São Paulo. Reunindo quatrocentas obras, incluía fotografias[1].

1. De 25.6 a 14.8.1902, no Largo do Rosário. TARASANTCHI, Ruth Sprung. Pintores paisagistas em São Paulo (1890-1920). São Paulo: ECA-USP, 1986. v.1, p. 224. Tese.

Exposições de pintura são registradas no século XIX, mas até a primeira década deste século não haveria disponibilidade de espaços especializados. E a fotografia partilhava de problema semelhante, dividindo com esses praticantes os mesmos espaços. "Os artistas mostravam seus trabalhos em uma vitrine, em uma sala vazia, na loja de alguém que cedesse suas paredes."[2] De redações de jornais a salões de clube, os eventos se sucedem.

Registram-se alguns casos de convivência mais direta entre os dois setores. Em 1890, PEDRO ALEXANDRINO (1856-1942) exibia o quadro Salto de Itu no ateliê de VOLLSACK, então denominado PHOTOGRAPHIA HENSCHEL[3]. Três anos depois, ALEXANDRINO expunha novamente no local.[4] Tudo indica que VOLLSACK transformou essas exposições em procedimentos mais ou menos regulares. Podem-se citar outros pintores corno RUCHARDT e JOÃO H. DE MELLO, discípulo de ALMEIDA JR., além de uma coletiva, em 1896, de "sete paisagens a oleo, algumas assignadas por artistas extrangeiros de nomeada e outros por artistas brasileiros", "comercializadas por um particular através da Casa Aos Dois Estados"[5].

Quanto aos fotógrafos, além da tradicional exibição de produtos em seus estabelecimentos ou em casos de maior relevância, como retratos de personalidades ou coberturas de eventos em que as redações de jornais funcionavam de forma mais adequada quanto à difusão, ocorrem episodicamente exposições diferenciadas. Em 1905, por exemplo, VALÉRIO VIEIRA (Angra dos Reis, 1862-1941) exibe no

2. TARASANTCHI, p. 50 e seguintes, onde destaca a presença dos primeiros espaços voltados para artes plásticas, ambos na Rua São Bento: Galeria Artística (1917/1919) e Galeria Jorge (1923/ anos 40).

3. RUA DIREITA, n.O 2. Sucessora da PHOTOGRAPHIA IMPERIAL, de ALBERTO HENSCHELL (1882-1887), ativa entre 1887 e 1929, sob diferentes proprietários.

4. TARASANTCHI, p. 211; O Estado de S.Pal/lo, 28.1.1893, p. 1.

5. Transcrito do Correio Paulistano, de 4.3.1896. Conforme levantamento, in GoULART, op. cit., p. 83.

salão PROGREDIOR grandes panorâmicas, entre elas a da Fazenda Santa Gertrudes e o primeiro *Panorama de S. Paulo*.[6]

No período, é a mostra com maior número de registros na imprensa e a única da qual se possui imagens do evento. Essas fotos documentando a exposição revelam a semelhança da montagem com as exposições de artes. A presença de paredes forradas com tecidos e a distribuição dos quadros são aspectos comuns, por exemplo, à 1ª. Exposição Brasileira de Belas Artes, realizada no Liceu de Artes e Ofícios, no início dos anos 10. Além dos 800 metros de tecido marrom gastos na forração, contava ainda com o uso nas escadas e galerias de "festões de folhagens e arbustos"[7]. Exposição esta, onde a fotografia comparece como forma de registro para os projetos da seção de arquitetura.[8]

A primeira mostra individual de fotógrafo, desvinculado da estrutura comercial do estúdio, de que se tem notícia é a de BENEDITO JUNQUEIRA DUARTE (Franca, 1910) em 1930. Organizada pelo fotógrafo, no hall do antigo edifício da Bolsa de Mercadorias na Rua São Bento, merece artigo na imprensa por parte de MÁRIO DE ANDRADE[9]. No entanto, a freqüência - e o costume - de exposições individuais[10] ao longo das primeiras décadas é um aspecto a ser determinado. É possível localizar alguns

6. Aberta entre 10.12.1905 e 6.1.1906. Exposição Valério. Santa Cruz, VI(4):183-6, jan. 1906.
7. A primeira exposição de artes plásticas na capital a abandonar a montagem lado a lado data de 1928: a do alemão THEODOR HEUGER, aqui radicado desde 1926. O choque por parte do público é comentado por RUTH TARASANTCHI e registrado em artigo na imprensa carioca, que descreveria o evento como uma "exposição vazia" (TARASANTCHI, p. 29, p. 65-6).
8. Exposição de Bellas Artes. Gazeta Artística, (20): 9-16, 1912.
9. Não localizado. Conforme depoimento ao MIS, 14.5.1981.
10. Os eventos conhecidos ligados ao circuito fotoclubístico, como veremos adiante, são de caráter coletivo. A noção autoral parece tão ausente quanto a de obra fotográfica (meio expressivo) no período.

Flagrante da exposição de Valério Vieira no Progredior, registrado pela revista *Santa Cruz* (1906). Autoria desconhecida. Acervo Liceu Coração de Jesus.

casos mais ao final da década de 30 como o fotoamador BENJAMIN HUNNICUTT, que veremos adiante, ou PETER FUSS. A exposição de Fuss revela que a exibição de fotografias em restaurantes e bares não é uma novidade introduzida em São Paulo nos anos 70. É o que indica a nota publicada na forma de convite, no Diário de S.Paulo, em 13 de março de 1937 - um sábado: "Temos o prazer de convidar os foto-amadores e o Público Paulista para visitar no Salão de Chá da Casa Allemã[11] a EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS sobre paisagens do Brasil, Argentina, e Chile do Dr. Peter Fuss, apresentadas em um conjunto de excepcional valor artístico, realisada (sic) sob os auspícios do Touring Club do Brasil.
Agfa Foto - Carl Zeiss"[12].

A questão de arte aplicada que surge em nosso contexto imediato com as primeiras exposições do gênero, embora ainda convivendo com a implantação de "liceus de artes e ofícios", reflete o paradoxo conceitual entre arte e Ciência, intensificado ao longo do século XIX. Termo amplamente difuso - "arte aplicada" - é fruto do desenvolvimento da segunda fase da revolução industrial européia, caracterizada pelo aumento de produção do setor de bens de consumo dirigida a segmentos crescentes da classe média. Neste quadro em que se dá a "passagem do artesanato para a indústria" como forma dominante, manifesta-se assim outra faceta do debate sobre o impacto entre ciência e arte. Tradição, oposição a novas formas de produção, o surgimento do objeto industrial, além desse conceito-síntese que é a modernidade - o moderno, são questões que têm na fotografia uma manifestação altamente simbólica e sintética. Aliada à produção de imagens,ela potencializa o debate,

11. Rua Direita, 18.

12.Convite. Diário de S.Paulo, 13.3.1937, p. 6.

ao permitir novas visualidades para o imaginário social em transformação.

É curioso verificar quanto da auto-imagem veiculada pela propaganda dos profissionais de fotografia funciona como índice dessa questão. Num momento em que a fotografia não existe enquanto manifestação autônoma, caso tomemos como referencial as exposições, ela é sempre referida como "artística". Como exemplo pode-se apontar a PHOTOGRAPHIA ARTÍSTICA QUAAS, de OTTO QUAAS ou a de ALFREDO RUSS0[13], durante os primeiros vinte anos deste século, procedimento que não era comum no momento anterior.

Sendo "artísticas", parece coerente que os estabelecimentos fotográficos passem a ser designados como "atelier"[14]. No entanto, o crescimento do mercado e uma "vaga" especialização em setores mais técnicos serão sinalizados nos anúncios.

Nos anos 3D, e mesmo posteriormente, a produção de retrato é ainda denominada como "artística" em oposição às demais, agora designadas como "fotografia técnica".[15]

Deve-se destacar ainda como a produção do retrato em si volta-se para a elaboração de um objeto "artístico", identificando-o com a intervenção de caráter artesanal. Prolifera, assim, uma diversidade crescente de *portfolios*, papéis protetores "fantasia", marcas em relevo seco... O retrato dos anos 20 aos 40 exemplifica a adequação do termo "objeto fotográfico" e sua permanente

13. OTTO RUDOLPH QUAAS, ativo entre 1895 e [1928], na Rua do Gasômetro, 20, Rua São Bento, 30/46, Rua das Palmeiras, 59; PHOTOGRAPHIA ARTISTICA de ALFREDO Russo, ativo de 1911-[1917], com endereço na Rua Barão de Itapetininga, 55, depois na Rua Líbero Badaró, 145, sob, já com outra denominação. Ativo como estúdio e vendas de artigos.

14. Por sua vez, o "prefixo" é substituído nos anos 40, influência provável da magia cinematográfica, pelo termo "studio".

15. Típico exemplo é um anÚncio de "ALEX, o seu fotógrafo", onde A.POPPELBAUM indicava dois endereços: a matriz, na Praça da Sé, 9, dedicada a "trabalhos comerciais", e a filial, na Rua São Bento, 38, para "retratos de arte". Indicador Profissional. São Paulo: CTB, 2.0 sem. 1938, p. 124.

transmutação, ainda mais instigante caso lembremos seu papel de mercadoria. Torna-se assim difícil precisar os limites entre fotografia e embalagem.

Nessa fusão de procedimentos, na migração de categorias entre contextos diversos, a fotografia revela modelarmente a extensão dos pontos de atrito entre as diferentes esferas de produção. Como provocação, é necessário apontar a presença da palavra "moderno" nesses anúncios. Nos anos 20, empregada como traço distintivo entre "formas" diversas do "objeto" retrato é a seguir identificada com alterações relativas à imagem e à pose. No entanto, o emprego do termo "fotografia moderna" nos anúncios agrega-se, aparentemente, à "artística"', tornando muito difícil precisar elementos de diferenciação.

Alimentando-se de uma vaga" dualidade arte-técnica", ou melhor, de uma duplicidade, os anúncios dão visibilidade a questões que raramente ganham forma verbal. No quadro cultural paulistano das primeiras décadas, a ausência de referências à fotografia sob qualquer aspecto só encontra rival no seu emprego explosivo. Essa rara referência ao meio, através de comentários isolados - ainda que valorizemos aqui o registro escrito, e assim os profissionais da palavra -, nos obriga a traçar algumas hipóteses de âmbito geral. A mais consistente aponta para a banalização desse meio técnico na esfera cotidiana. Em paralelo, registra-se um desenvolvimento pouco significativo enquanto expressão autônoma, embora seja necessário apontar como pano de fundo um quadro de produção em artes plásticas restrito e pouco movimentado[16].

16. Como aponta TADEU CHIARELLI, em seu estudo sobre MONTEIRO LOBATO como crítico de arte: "O debate brasileiro sobre arte - de 1880 a 1920 - não estava aberto para uma discussão puramente estética, como ocorriana Europa. Mesmo posteriormente,

A "intelectualidade" paulistana, e, em especial o "agrupamento" que será conhecido como os modernistas, é atraída por outra modalidade de imagem técnica. O cinema rouba a cena, com sua presença crescente e "popular", especialmente com a penetração da produção americana nos anos 20.

À semelhança de grupos intelectuais europeus, como a vanguarda francesa, o cinema é incorporado como nova forma de arte pelo setor. "Klaxon sabe que o cinematógrafo existe. A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época", são as palavras de MÁRIO DE ANDRADE (1893-1945), em maio de 1922, na revista que agregava o núcleo modernista[17].

A fotografia, talvez por seu caráter corriqueiro, pela "padronização" do retrato e a pouca circulação de informação sobre a produção estrangeira, fica destinada aparentemente à maldição da fidedignidade.

Uma via de análise possível como forma de enfrentamento a este quadro é abordar a presença técnica no horizonte cultural, seja como material de trabalho, quando for o caso, seja sua ocorrência na produção escrita mais imediata, como cartas e artigos.

A fotografia como instrumento é onipresente. Mesmo na pintura, em especial aquela de teor histórico, ela é utilizada

durante o Modernismo, este debate não se abriu para a pura especificidade da arte, fato que ocorreria somente após a fixação no país das tendências construtivistas". (CHIARELLI, Domingos Tadeu. Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de arte nacional no Brasil (1850-1919). São Paulo: ECA-USP 1989, p. 220. Tese de mestrado.)

17. Klaxon (1): 2, 15.5.1922. Citado por Paulo HERKENHOFF no ensaio Fotografia: o automático e o longo processo de modernidade. In: Sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 42.

por quase todos os pintores brasileiros. “Com vergonha, meio escondido”, como aponta RUTH TARASANTCHI em seu ensaio sobre a pintura de paisagem em São Paulo. “Aproveitaram cartões postais de vistas interessantes ou pouco conhecidas. É este o motivo de encontrarmos a mesma paisagem representada por vários artistas, como é o caso da pedra de Itapuca, executada por Oscar Pereira da Silva, J. Wasth Rodrigues, Clodomiro Amazonas, José Perissinoto e também por alguns cariocas.”[18]

Como exemplos de uso mais constante, podem-se apontar os pintores BENEDITO CALIXTO DE JESUS (1853-1927) e JOSÉ WASTH RODRIGUES (1891-1957). Este executa séries documentais sobre a São Paulo oitocentista utilizando-se, entre outras, de imagens feitas por MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO (1837 -Sp, .1905)[19].

As telas faziam parte das encomendas destinadas ao MUSEU PAULISTA, realizadas por solicitação de AFFONSO DE ESCRAGNOLLE TAUNAY (1876-1958). Diretor da instituição por 29 anos, a partir de 1917, TAUNAY dedica-se à constituição de um conjunto iconográfico sobre o estado e o país, solicitando obras específicas a vários pintores. Incluiriam-se ainda no conjunto, igualmente usuários da fotografia como fonte documental, ALFREDO NORFINI (1867-?) e HENRIQUE TÁVOLA.[20]

Chama a atenção nas imagens de WASTH a dureza do resultado final. TARASANTCHI ressalta que, de forma geral, “A preocupação com a fidelidade ao desenho tolheu a todos estes artistas, a espontaneidade, pois empregaram nestas obras cores chapadas, sem vibração, e uma pincelada alisada” [21]. No entanto,

18. TARASANTCHI, p. 142.
19. Veja: TOLEDO, Benedito Lima de. Calixto e a iconografia paulistana. In: *Benedito Calixto: memória paulistana*. São Paulo: Projeto Banespa/Pinacoteca do Estado, 1990, p. 25-36.
20. TARASANTCHI, p. 86 e 137. TÁVOLA atuaria na área de fotopintura, anunciando seus serviços em periódicos.
21. TARASANTCHI, p. 137.

não é possível deixar de destacar como nas telas de CALIXTO é flagrante a desobediência à fonte fotográfica com introdução de alterações irreais nas perspectivas, e, por vezes, acentuando a verticalidade dos elementos registrados em fotos na busca de maior destaque nas edificações[22].

Chama a atenção em CALIXTO sua prática como fotógrafo. "Calixto era apaixonado por fotografia. Quando veio de Paris em 1882 (sic) trouxe consigo um aparelho completo de fotografia. Possivelmente essas foram feitas com tal aparelho. Em sua casa em São Vicente havia nas dependências chamadas 'os quartinhos' uma câmara escura com aparelhamento completo para revelar, copiar e ampliar fotografias. Quando ele morreu, em 1927, ainda existia no sótão de sua casa dois caixotes de bacalhau cheios de chapas de fotografias feitas por ele, seu filho e seu genro. Documentário precioso que infelizmente se perdeu."[23]

Fora dos "acadêmicos", porém, é raro encontrar o uso como fonte de imagem, embora seja previsível o emprego da fotografia na análise de modelos ou estudos. LASAR SEGALL[24] (1891-1957) pode ser citado através da tela Encontro (1924), em que inclui sua imagem no conjunto utilizando-se de uma fotografia.

O emprego difuso da fotografia pelos pintores não é o único ponto de contato entre os dois suportes. Como veremos adiante, a produção dos círculos de amadores fotográficos

22. A este respeito,veja comparações entre telas e fotos. TOLEDO, p. 28 e 30.
23. Depoimento de seu neto, o arquiteto BENEDITO CALIXTO DE JESUS NETO, aos funcionários do MUSEU PAULISTA, datilografado no verso da fotografia de número 43, uma vista de Santos a partir.do Monte de Fontana. Imagem pertencente ao acervo do Museu Pa\1lista, conforme SALA, Dalton. Benedicto Calixto: memória paulistana. In: Benedicto Calixto: memória paulistana. Op. cit., p. 92-3.
24. BRIL, Stefania. Lasar Segall, o pintor e o fotógrafo, encaminhando o espectador a várias leituras. O Estado de S.Paulo, 11.7.82, p. 35.

Quadro “Encontro” (1924), de LASAR SEGALL e o retrato do artista (c. 1918), pág. seg. Reprodução, LUIS HOSSAKA; retrato, autoria desconhecida. Acervo Museu Lasar Segall.

apresenta uma série de procedimentos de estilo, revelando uma aproximação que carece de investigação.

O contato com a documentação indica uma possibilidade de estudo relevante para a determinação do valor atribuído à fotografia através da análise das referências indiretas ao meio. Restritas à menção pura e simples, ela se dá basicamente enquanto valor comparativo. Eleita como padrão para avaliações "corriqueiras" na linguagem cotidiana, as referências traem provavelmente as tensões presentes na produção artística do período.

É interessante rever a menção que BARDI faz ao hábito de OSWALD DE ANDRADE (1890-1954), nos anos 20, de "castigar os artistas acadêmicos", afirmando: "Arte não é fotografia! Arte é expressão e símbolo comovido"[25]. A frase, ainda que não revele exatamente o status do meio técnico, exemplifica o uso referencia!. Através da leitura dos textos, que pouco permitem ir além de um conjunto vago de citações, é possível traçar um balanço da relação entre os dois meios. E nele reserva-se à arte o foco da questão, pois, seja a pintura seja a literatura, o problema é ser caracterizada como "fotográfica". No sentido inverso, não se manifesta qualquer tensão, nem mesmo da fotografia como arte.

Podemos localizar alguns exemplos "característicos" utilizando como fonte a literatura epistolar. No caso, a escolha recaiu sobre o escritor MONTEIRO LOBATO (1882-1948), ativo também como crítico de arte. Entre 1903 e 1946 LOBATO manteria correspondência[26] com GODOFREDO RANGEL (1884-1951), juiz e escritor, antigo colega de república no curso de Direito. A distância que LOBATO mantinha do primeiro núcleo modernista dá à fonte um elemento de diferenciação.

25. BARDI, Pietro Maria. Em torno da fotografia 110 Brasil. São Paulo: Bamerindus, 1987, p. 44.

26. Reunida em A barca de Gleyre. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1944. 504p.

Assim, em 1905, comentando a obra de COELHO NETO, *Turbilhão*, LOBATO descreve-o como um "um livro simples, sem esparramo de adjetivos, sem pompas... Os tipos são fotograficamente montados e de tudo resulta a montagem fotográfica do avacalhamento moral e social da família carioca. Documento, enfim..."[27]

O emprego do qualificativo, aproximando-o de uma interpretação realista,
desdobra-se com o uso de combinações como "naturalismo fotográfico", sempre carregadas de valor positivo. No entanto, pouco antes LOBATO demonstrara uma reação a este aspecto documental. Em carta de 20.1.1904, comentando a "novidade" que via na obra de GRAÇA ARANHA como substituto aos "meios naturalistas descritivistas", finaliza: "... o naturalismo passou da conta e por sua vez está provocando reações. O naturalismo acabou em fotografia colorida".

Como argumentação acrescenta: "O adjetivo de que o Macuco mais gosta deve ser o 'nitido', e não há cretino que ao dar opinião sobre qualquer pintura (a Gioconda ou um Corot) não venha com o clássico: 'Como está nítida!' Pois foi isso. O naturalismo morreu no nítido fotográfico"[28].

Não há, porém, material para discutir o paradoxo aparente ou a elaboração sobre os conceitos neste conjunto. Basta apontar agora a absorção dos termos na linguagem coloquial dessas cartas. Outras palavras como "páginas fotográficas" ou mesmo "revelação" sucedem-se, dentro da mesma sistemática, na sua referência ao procedimento naturalista, ao realismo, ou então variações como o "instantâneo", o "nítido". No entanto, observando-se a produção crítica de LOBAT0[29], entende-se em parte a questão. Defensor de um projeto nacionalista

27 LOBATO, p. 278. Carta de 17.5.1905.
28 LOBATO, p. 29. Carta de 20.1.1904.
29 CHIARELLI, op. Cit.

em artes plásticas, de caráter naturalista em oposição ao convencionalismo acadêmico, LOBATO fará uso regular da qualificação "fotográfica" como fator negativo. Tentando estabelecer distinção entre os dois suportes, reserva ao artista, como sendo distintivo, a "interpretação" da cena, fruto do seu "temperamento", de seu *quid* misterioso. Enfim, na falta de uma elaboração conceitual mais desenvolta sobre o autor da obra de arte por parte de MONTEIRO LOBATO, surge um terreno pantanoso onde os conceitos pouco precisos manifestam tensão permanente.

Essa associação entre realismo e fotografia nos remete à polêmica que desponta por diversas vezes ao longo do século XIX quanto ao aspecto de verossimilhança e a potencialidade artística da fotografia. No Brasil, e especificamente em São Paulo, essa questão não parece ter sido proposta, ao menos com a intensidade do panorama europeu. Ao contrário, o período da virada do século indica uma atitude pragmática perante o meio técnico, sem dar-se a questionar ou pressupor um caráter artístico[30].

Mas a que "fotografia", a que modalidade referem-se esses textos? É difícil precisar, mas em alguns casos o uso coloquial do termo foge ao genérico. E tudo indica um exemplo recorrente: a fotografia colorida. "Fujamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia... colorida"[31], comentava MÁRIO DE ANDRADE em seu Prefácio interessantíssimo (1922).

Entenda-se por colorida, neste período, a fotopintura; e suas variações, além de diversos subprodutos "artísticos". Incluem-se aí

30. A questão de representação e intervenção humana sobre o aparelho técnico da fotografia exigiria um estudo aprofundado no caso brasileiro, em vista da forma "fragmentada" que toma.

31. Prefácio interessantíssimo. *Paulicea desvairada*. Citado por HERKENHOFF, Paulo. Fotografia - automático e o longo processo de modernidade. In: Sete ensaios sobre o Modernismo. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 43.

objetos desde medalhões para senhoras, empregando a foto sobre porcelana, técnica presente na decoração de arquitetura funerária ou mesmo pratos turísticos, ao retrato a óleo, gênero que nos interessa.

A referência aproxima também técnicas e gêneros. Remete-nos ao pictorialismo, atitude freqüente entre os amadores e os fotoclubes dos anos 20, abusando de soluções formais "pictóricas" e explorando processos alternativos em busca de uma "fatura" mais próxima da pintura. VALÊNCIO DE BARROS (Limeira, 1889-?) por exemplo, seria um dos nomes a indicar nesse setor. Na área comercial propriamente, a fotopintura e variantes dão lugar à disputa de campo por profissionais de ambos os segmentos, como HENRIQUE TÁVOLA, anunciando-se como pintor e fotógrafo. Mesmo retratistas de prestígio incluíam este serviço em seus estúdios, a exemplo de MAX ROSENFELD[32].

Como híbrido entre fotografia e pintura, possivelmente contornando com seu aspecto de produto único eventuais pontos depreciativos da fotografia, esta categoria de retrato ganha um lugar especial quanto à memória das principais figuras da comunidade. OSWALD DE ANDRADE, em seu romance Serafim Ponte Grande, registra o costume ao comentar a homenagem derradeira ao finado herói.

"Senhores e possuidores de fundos e de largos latifúndios, quiseram perpetuar no bronze filantrópico das comemorações, o ex-marido, ex-pai e ex-amigo. Fizeram construir num arrabalde de Juqueri um Asilo para tratamento da loucura sob suas formas lógicas. E encomendaram a um pintor da Europa uma fotografia a óleo do falecido. Para isso lhe forneceram um instantâneo de domingo, onde se via num banco do jardim da Luz o malogrado

32 PHOTO MAX ROSENFELD, ativo entre 1922 e [1960], na Rua 15 de Novembro, 41 (sobr.), Rua Libero Badaró, 133 (depois alterado para 51 e 282), 9.° e finalmente na Rua Dom José de Barros, 152, 11.0, s. 119.

herói, de palheta, ao lado de Pinto Calçudo e do traidor Birimba.

"O pintor trabalhou pacientemente, honestamente, furiosamente. Mas o retrato não saiu parecido. Dona Lalá achava-o magro, a Beatriz gordo e o Pombinho era da filial opinião de que ele tinha as sobrancelhas carregadas de chumbo explosivo.

"O pintor refez o trabalho. Mas Celestino notou que faltava um detalhe. Ele mexia a pontinha do nariz quando falava.

"O pintor, louco como um silogismo, inaugurou as celas de luxo do Asilo Serafim."[33]

Assim, o amplo uso e o caráter de obra de "homenagem", "regalo" acessível ao bolso, geraram uma flagrante desvalorização do gênero. Acrescente-se que a difusão maciça e a grande oferta de profissionais produziram um conjunto de exemplares de qualidade irregular. Perdidas em acervos de grandes instituições paulistanas, já centenárias, como a Santa Casa ou as primeiras faculdades, toma-se difícil aos olhos contemporâneos reconhecê-las como produtos associados à fotografia.

A fotopintura introduz, num grau secundário, a questão da autoria, embora mesclada ao seu caráter de produto único. Imagem elaborada por processos diversos como o bromóleo ou, mais usual, simplesmente tratada com a aplicação do acabamento a óleo, a obra final ganha características autorais mais "legíveis". Por outro lado, a eleição da fidedignidade como principal elemento atribuído à fotografia, tendo em vista a aproximação realizada através do qualificativo "fotográfico", gera um novo paradoxo por questionar a autoria.

Porém, observando essas primeiras décadas do século, este ponto não encontra registro. Apenas profissionais migrados

33. Finalizado em 1929, editado em 1933. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.], p.185.

durante a II Guerra Mundial irão posicionar-se, muito depois, sobre a questão. É o caso da fotojornalista HILDEGARD ROSENTHAL (Alemanha, 1913-Brasil, 1990), que discorda da interpretação da fotografia como arte. Defendendo seu uso como documentação do momento, ROSENTHAL não vê o trabalho de laboratório, a intervenção, como fotografia[34].

Na década de 70 quando o contexto paulistano presencia um crescimento do interesse pela fotografia, as discussões informais, abordando a foto como arte, refletem o confronto de posições oriundas da vivência com imagens de campos diversos, em especial o fotojornalismo. É evidente um deslocamento fugidio das argumentações entre a concepção de "construção do momento" para a "escolha do momento", fator que neutraliza o autor em si.

Mas voltemos aos modernistas.

A indiferença dos quadros culturais nas primeiras décadas quanto a fotografia é, digamos, constrangedora. Talvez, enquanto pesquisadores, por termos basicamente recorrido no erro de confundir modernidade e Modernismo.

Partindo do ponto que enfatiza a presença das imagens técnicas neste século, num conjunto que, além da foto, da imagem impressa, inclui o cinema, estendendo-se até o vídeo, a ausência de uma valoração enquanto meio expressivo da fotografia exige uma pausa para reflexão.

Por que a fotografia está ausente na Semana de 22?

Ou, ainda, por que Macunaíma, em sua estada em São Paulo, nunca se utiliza do recurso de virar alguém na "máquina fotografia". Prefere, em vez disso, a "máquina telefone". Um

34. Depoimento ao MIS (25.5.1981).

pequeno episódio no seu roteiro de aventuras talvez esclareça que rumo tomar.

"... logo adiante estava outro desconhecido fazendo um gesto tão bobo que Macunaíma parou sarapantado. Era Hércules Florence. Botara um vidro na boca duma furna mirim, tapava e destapava o vidro com uma folha de taioba. Macunaíma perguntou:

- Ara, ara ara! Mas você não me dirá o que que está fazendo aí, siô!

O desconhecido virou pra ele e com os olhos relumeando de alegria falou:

- Gardez cette date: 1927! Je viens d'inventer la photographie!

Macunaíma deu uma grande gargalhada.

- Xi! Isso já inventaram que anos, siô!

Então Hercules Florence caiu estuporado sobre a folha de taioba e principiou anotando com música uma memória científica sobre o canto dos passarinhos. Estava maluco. Macunaíma chispou."[35] .

Sim, a fotografia era algo velho. Entre 1890 e 1930, não há praticamente aplicação que não tenha sido realizada em São Paulo. A menção a FLORENCE (França, 1804-Brasil, 1879) indica que ao menos alguma "memória" existia entre nós. Nas mudanças dos anos 20, o que chama a atenção do agrupamento modernista aponta aparentemente em outra direção. O "sentimento de modernidade" está identificado com a simultaneidade, exemplificada freqüentemente pelo cinema. Ou, como diz MÁRIO: "... plagio manifestamente o telegrafo, o

35. Anos depois, em carta a Paulo Duarte, datada de junho de 1941, MÁRIO menciona novamente Florence em uma interjeição, referindo-se a uma terceira pessoa: " ... oh Hercules Florence, descobridor da fotografia do boateiro..." ANDRADE, Mário de. Macunaíma. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.], p. 189; DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo: Edart-São Paulo Livraria Editora, 1971, p. 193.

telephonio, o jornal, o cinema e o aeroplano"[36]. Simultaneidade é entendida então de modo diverso ao conceito que conheceríamos nos anos 70, que enfatiza a interatividade. Valoriza-se o deslocamento, a diversidade de "vozes" da página gráfica do jornal, a presença de narrativas paralelas como no cinema.

Até mesmo os Raios X serão utilizados como referenciais, basta ver o poema de LUÍS ARANHA - Paulicea desvairada, incluso em Klaxon. Nele a obra de MÁRIO surge: "Como na pintura Annita Malfatti que pintou o teu retrato/ chatodographia/ Um momento de tua vida estampado no teu livro/ Roentgen/ Raios X"[37]. É curioso que a associação de registro, documento, usual à fotografia, transfira-se aqui para uma nova técnica. Um realismo invasivo.

Nesse rol de elementos que traduzem o sentimento de modernidade, definindo o ambiente que os rodeia, muitos pontos são comuns a todos. MONTEIRO LOBATO, por exemplo, ao escrever contra a nova catedral gótica, em construção, declara: "o céu azul, esta nossa luz crua, o português, o negro e o índio, a psíquica da mestiçagem, a voz dos três sangues, o modernismo das nossas idéias, a Light, o telefone, o sorveteiro, o auto, a herma de João Mendes, o congresso, o Gazeau, tudo tudo gritará contra o anacronismo caricato..."[38] É difícil apontar indícios de contato no período com a produção fotográfica mais" experimental". Como veremos no capítulo seguinte, os poucos periódicos especializados aproximam-se mais da obra fotográfica pictorialista. Como argumenta PAULO HERKENHOFF, em seu ensaio de 1982, *Fotografia: o automático e o longo processo da modernidade*, os contatos conhecidos com o Futurismo italiano e o Dadaísmo

36. ANDRADE, Mário de. O homenzinho que não pensou. Klaxon, (3): 10-11, 15.7.1922.
37. ARANHA, Luiz. Paulicea Desvairada. Klaxon, (4): 11,15.8.1922.
38. LOBATO, Monteiro. A questão do estilo. O Estado de S.Paulo, 25.1.1917. In: CHIARELLI, p. 431.

deveriam permitir um vínculo com uma fotografia "que extrapolasse o limite do documentarismo convencional"[39]. Não é outra, porém, a avaliação disponível. Mal e mal, pouco se sabe além de menções vagas em depoimentos, como o de BENEDITO DUARTE apontando o contato de MENOTTI DEL PICCHIA (1892-1988) e CASSIANO RICARDO (1895-1974) com montagens dadaístas[40].

MÁRIO DE ANDRADE é, com certeza, a personalidade cultural do período que mais se dedicará à fotografia. Embora sua atividade crítica seja irregular, são relativamente freqüentes referências em seus textos não-literários ao uso documental da fotografia voltado para o patrimônio arquitetônico ou ao registro antropológico, sem mencionar sua produção como amador.

Em crítica datada de 1939, sobre as fotomontagens do poeta JORGE DE LIMA (1893-1953)[41], pode-se perceber quanto da visão da técnica exalta o uso instrumental, a vertente pedagógica. Num tom exaltado, confessa seu interesse pela colagem: "É a coisa mais apaixonante do século". "... é uma arte da luz, como a fotografia, o cinema e a pirotécnica." "A fotomontagem é uma espécie de introdução a arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aquarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico

39. HERKENHOFF, p. 42.
40. Depoimento ao MIS (14.5.1981). Evidenciado em parte através do planejamento gráfico da revista São Paulo, em 1936, sob direção de CASSIANO, MENOTTI e LEVEN VAMPRÉ.
41. Onze imagens integrando o acervo do IEB, sendo três inclusas em A pintura em pânico, editado em 1943, no Rio de Janeiro, numa edição de 250 exemplares. MÁRIO, em seu artigo, partilha muitos pontos levantados por MURILO MENDES (1901-1975) na sua introdução a esta edição pioneira.

num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo. Neste sentido, é bem possível que a moda atual da fotomontagem, que está se espalhando com quase tanta rapidez como a das palavras cruzadas, ainda venha a ser uma força de importância para a cultura artística da atualidade."[42] O ranço instrumental da colocação sintoniza-se coerentemente com a preocupação didática que desenvolverá nos anos seguintes, em especial quanto ao cinema educativo.

A interpretação funcional da visão de MÁRIO sobre estas fotomontagens é amplificada caso se tome como adendo seu artigo sobre a exposição de fotos de artistas e escritores, realizada por JORGE DE CASTRO em novembro de 1939, no Rio de Janeiro, no saguão do Palace Hotel. Comentando positivamente as imagens, o escritor revela em maior grau suas idéias: "Ora, a photographia é antes de mais nada um facto de luz; e apanha, a bem dizer, campos illimitados. Se é certo que também pelo processo photographico podemos inventar livremente, provocando manifestações de luz de nossa arbitrária invenção, creio que ninguém negará ser destino essencial da photographia, ser a sua fecundidade, ser a sua mensagem infatigável, registrar a realidade enquanto luz. Deus me livre negar a belleza de certas composições photographicas abstractas ou super-realistas de alguns artistas de nossos contemporaneos, nem muito menos negar o direito de criar manifestações luminosas desses generos, apenas reconheço que estas manifestações fatigam facilmente, desprovidas da suggestividade da côr, ou confundidas com manifestações pictóricas ...photographadas./ Por outro lado, aquillo em que a photographia artística se eleva sobre a puramente documental, reside

42. ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. Suplemento em Rotogravura, (146): 1ª. quinz. out. 1939. Citado em PAULINO, Ana Maria (org.). O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima. São Paulo: IEB, 1987, p. 9-10.

não na machina ou na luz, como imaginam confusionamente os manipuladores de truques photographicos ou os photographadores de eternos crepusculos romanticos, mas na criação humana do artista. Enfim: ha que ter esse dom especial de apanhar a 'poesia do real'..."[43] Aspecto, que o autor não explicita, infelizmente.

As imagens construídas por JORGE DE LIMA, já reunidas em livro, são uma das raras presenças relativas à fotografia que é possível, curiosamente, apontar na biblioteca pessoal do pintor LASAR SEGALL. A ocorrência isolada apenas corrobora as referências que o pintor faz, em 1924, em conferência realizada na Villa Kyrial, intitulada Sobre a arte[44]. SEGALL, cunhado do arquiteto GREGORI WARCHAVCHIK (1896-1972), fotógrafo amador, colecionador de câmeras e incentivador de publicações, e amigo da fotojornalista HILDEGARD ROSENTHAL, que registra parte de sua obra, faz uso, na sua avaliação sobre a arte contemporânea e a vertente naturalista, da alusão corrente à fotografia. Partindo do argumento, "A língua do pintor é a sua pintura", SEGALL toma partido: "a arte é metaphysica e não optica". Nessa linha de raciocínio, "o naturalismo mal entendido procura assimilar-se a um apparelho photographico.

Mas o apparelho photographico é útil e tem seu valor... Semelhante naturalismo, é um apparelho photographico de má construcção, com má objectiva".

Como entender esse posicionamento do pintor não só pela convivência, posterior em parte, com figuras como HILDE? Seus contatos com os círculos artísticos europeus, mesmo após sua mudança para o Brasil, excluía a movimentação em torno de experimentações fotográficas em voga na Alemanha? Certamente, um conjunto razoável de imagens e ensaios

43. ANDRADE, Mário de. O homem que se achou. Suplemento em Rotogravura, (150): 1.a quinzena jan. 1940.

44. Publicada na Revista do Brasil, IX (XXVIjl02):104-10, jun. 1924.

sobre esta produção estava acessível ao pintor. Basta ver exemplares da revista berlinense presentes na sua biblioteca particular: Das Kunstblatt, editada por PAUL WESTHEIM.[45]

Em diversas manifestações artísticas posteriores à Semana, a fotografia manterá uma presença nula ou inexpressiva. Situação que apresentará sinais de alteração significativa apenas no segundo pós-guerra.

Em 1939, tentando alterar esse quadro BENEDITO DUARTE, no artigo "O Salão de Maio e a photographia"[46], reivindica a participação de fotógrafos no evento. DUARTE, no entanto, não desenvolve propriamente uma argumentação em torno do valor artístico do meio. Pelo contrário, o texto evidencia uma atitude estratégica que procura estimular o interesse pela fotografia. O quadro de aversão e desinformação quanto à fotografia é o foco do artigo. Nem por isso o Salão, em nenhuma das três edições, aceitaria essa participação. Idealizado por QUIRINO DA SILVA, a quem se reuniria no primeiro momento o crítico GERALDO FERRAZ e, por fim, em 1939, FLÁVIO DE CARVALHO, o Salão procurava divulgar, como promoções anteriores, a produção de "arte moderna".

Se não havia espaço para a fotografia, não recusava, porém, a gravura. A segunda versão conta com a presença de surrealistas e abstracionistas ingleses do grupo de HERBERT READ. Mesmo assim, OSWALD DE ANDRADE FILHO, o NONÊ, comenta, no catálogo do 3." Salão, que o primeiro, "realizado em

45. Os volumes, encadernados, cobrem o período entre 1922 e 1930. Observa-se, ao menos nos exemplares da segunda metade da década, a inclusão crescente de ensaios sobre desenho industrial e fotografia, amplamente ilustrados.

46. Op. Cit.

1937... deixou muito a desejar. Trabalhos ali expostos mereciam estar no Salão Paulista de Belas Artes e não em lugar que se diz avançado e modernista"[47].

A leitura do "Manifesto do III Salão de Maio" de 1939 explica em parte a ausência da fotografia, ao menos dos produtores locais, em que é evidente a opção pelo abstracionismo. "Entre as coisas que marcam mais fortemente a revolução estética estão: - um abandono gradativo da percepção puramente visual e um desenvolvimento mais intenso da percepção psicológica e da percepção mentalista do mundo. Todos os movimentos pertencentes à revolução estética contêm, um pouco que seja, esse processo de deshumanização da arte, de abandono da imagem visual e de penetração nas regiões mais profundas da percepção psicológica e mentalista. (...) Êsse abandono gradativo (...), que culmina com o movimento abstracionista, é talvez o ponto mais importante da revolução estética, porque foi por êsse processo de deshumanização e de abandono da percepção visual, que se chegou às mudanças aparentemente radicais observadas hoje."[48] Se o manifesto "demonstra", digamos assim, coerência, o catálogo deixa claro que o uso documental da fotografia é inegável. Com sua capa de alumínio, a publicação traz reproduções de obras e retratos dos participantes, além, é claro, de registrar a presença de fotos de arquitetura. A seção de anúncios, com 16 páginas, abre e fecha com propagandas de página inteira do fotógrafo ALBERTO CERRI[49], anunciando seus "retratos modernos", numa diagramação limpa. Chama a atenção,

47. ANDRADE FILHO, Oswald de. Primeiro e segundo Salão de Maio. RASM: revista anual do salão de maio. São Paulo: Flávio de Carvalho, (ed.), (1): 1939. Edição fac-similar: São Paulo: Metal Leve, 1984.
48. Manifesto do III Salão de Maio de 1939. Idem.
49. PHOTO CERRI (ativo: 1932-[1965]). Já nos anos 40, com sua morte, gerenciado, no inicio, pela viúva. Praça do Patriarca, 8, 6.° a., s. 6E (alterado para o número 96, em 1941).

porém, a inclusão do artigo “Um nome brasileiro na cinematografia mundial” sobre ALBERTO CAVALCANTI, que realizava então seu documentário Mar do norte. Talvez isso possa ser justificado pela vivência que CAVALCANTI teve com a vanguarda francesa, e em especial, por sua experiência cenográfica.

Embora as relações locais entre fotografia e produção artística não se alterem até a metade do século, sua importância no desenvolvimento cultural será reconhecida por alguns participantes desses movimentos.

Nos anos 50, SÉRGIO MILLIET (1898-1966) num artigo para a revista Habitat, sobre as origens do modernismo, aponta nesta direção: “(...) poderemos em certos casos, buscar no passado mais remoto, as raízes dos movimentos atuais, enquanto pela delimitação do campo estudaremos apenas a arte posterior ao realismo fotográfico do século XIX. ... acredita-se na ciência e procura-se com afinco ‘a verdade’. Multiplicam-se as pesquisas e as descobertas. Se algumas destas atuam indiretamente sobre a produção artística, pelas dúvidas que incutem nos espíritos, outras, como a fotografia, tem influência direta e imediata. A máquina fotográfica desmoraliza. as convenções pictóricas e se substituem,com vantagem à pintura e à escultura em suas funções documentais. (...) A nova pintura quer reproduzir o momento fugidio que a máquina ainda não consegue apreender mas pretende apontar como o único verdadeiro”[50.]

Já nos anos 20, OSWALD DE ANDRADE demonstra uma consciência difusa do impacto da fotografia no meio artístico, amalgamado ao universo imagético da propaganda e do cinema.

50. MILLIET, Sérgio. Tentativa sintética de divulgação didática. Habitat, (32): 32, jan.jfev. 1955.

No Manifesto da poesia Pau-brasil, de março de 1924, detectam-se dois aspectos relevantes. OSWALD registra a proliferação de aplicações técnicas no ambiente cotidiano e sua influência na percepção e produção estética. Telegráfico, o texto parece articular posições correntes no período.

"Uma nova escala:

" A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros. Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos coloridos. O correspondente da surpresa física em arte.

"A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade.

"Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz."[51]

Outro aspecto que interessa à análise está indicado em trecho anterior, quando se refere às alterações na produção estética.

"Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fossem lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo."

"Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela (...)

51. Publicado no Correio da Manhã, de 18.3.1924. FONSECA, Maria Augusta. Oswald de Andrade. 2.a ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 32.

"Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano."[52]

A referência ao "artista-fotógrafo" nessas passagens breves, mas relevantes enquanto argumentação ao encadeamento do manifesto, revela um personagem: o artista fotógrafo. No entanto, o comentário é único nos textos de época, muito embora seja usual na imprensa ou na propaganda, nas primeiras décadas do século, o termo "fotografia artística" ou derivações.

Este balanço sobre as relações entre fotografia e cultura nas primeiras décadas impôs-se como etapa diferenciada. Não só pela necessidade de traçar um quadro referencial inicial, mas também pela configuração diversa que adquire o contexto paulistano após a II Guerra, quando a fotografia participa, dentro de novas condições, do panorama cultural.

Muito embora mantenha-se o relativo paradoxo no confronto arte/fotografia, sua ocorrência tem lugar num quadro comunicacional complexo, de maior interpenetração, em que o questionamento sobre o conceito de arte e relações de mercado tornam-se mais flagrantes.

Para finalizar este capítulo, seria conveniente falarmos um pouco sobre ALCÂNTARA MACHADO (1901-1935), escritor próximo ao primeiro grupo modernista. Talvez sua obra Pathé-Baby (1926) expresse melhor a relação que os intelectuais do período mantiveram com o cinema, o que nos interessa enquanto imagem técnica.

Escrevendo sobre suas lembranças de viagem, ALCÂNTARA, que faz no título da obra uma referencia direta ao cinema amador, utiliza-se de recursos comuns à linguagem do cinema e da fotografia instantânea (entenda-se doméstica, amadora...)

52. Idem, p.30.

São freqüentes a aproximação brusca de temas ou a. produção de choques visuais, como via de ligação, através de referências a cores. Como diria OSWALD DE ANDRADE: "... esse cinema com cheiro que é Pathé-Baby..."[53]. Alia ao tom descritivo o ritmo cinematográfico. Retratando os grupos de turistas da Agência Cook, prenuncia a era do turismo em massa:

"Ruídos. Pó. E gente. Muita gente.

"O soldado apita, levanta o seu bastão, e a circulação pára para que possam passar, tranqüilamente, a ama e o seu carrinho. Duas costureirinhas que tagarelam. A família que vai bocejar nos bancos do Bois. Um maneta vendendo alfinetes. Gargalhadas de uma loura de olheiras verdes. A Kodak de um inglês. Um casal de namorados. Israelitas, ostentando a roseta da Legião de Honra. Monóculos. Paris que passa."[54]

53. Autor do prefácio, p. 12. In: MACHADO, Antônio de Alcântara. Pathé-baby. São Paulo; Editorial Helios Limitada, 1926.
54. Op. cit., p. 49. ALCÂNTARA faz menções episódicas ao comércio miserável à margem desse turismo (p. 92): "Nas escadarias do Duomo, vendedores de camafeus e cartões postais são sarnas de estrangeiros".

Fotografia em revista

No quadro das duas primeiras décadas, em que a fotografia parece não ser objeto de debate ou reflexão, embora sua difusão seja explosiva quer na produção de retrato, na imprensa, quer em documentações diversas, ganha relevância o aparecimento dos primeiros periódicos especializados. Começa a delinear-se um campo editorial sobre fotografia, que abrange não só as revistas ou jornais especializados, mas também espaço na imprensa em geral. Estabelece-se um veículo escrito voltado para a informação e, muitas vezes, para a formação de novos praticantes, sejam eles amadores ou não. A abrangência do campo atinge não só a produção escrita voltada para a divulgação e instrução, mas também aquela associada a fabricantes ou fornecedores, potenciais reveladores dos padrões técnicos e estéticos do momento.

O periódico paulistano mais antigo já registrado é a Revista Photographica[1], lançada em 1909, que, nas palavras de BORIS KOSSOY, volta-se à "exaltação da fotografia amadorística diante dos temas tradicionais"[2]. Já em março do mesmo ano

1. Redação na Rua Lopes de Oliveira, 5. Há disparidades nas datas, seja de início (1908 ou janeiro de 1909), seja de término (antes de 1929). Veja SALVATORE, Eduardo. Um pouco de história... Boletim Foto-Cine, São Paulo, (108): 11-2, 1959; Kossoy, Boris. 1975, p. 6; NOBRE, José Freitas. História da imprensa em São Paulo. São Paulo: Leia, 1950, p. 209.

2. KOSSOY, 1975, p. 6.

promovia um concurso fotográfico, procedimento comum em publicações estrangeiras desse gênero, visando assim estimular seus leitores[3]. Continuaria sendo publicada até os anos 20.

Em 1919 surge a Illustração Photográphica: "revista scientifica mensal e de ensino da photographia e artes correlativas"[4]. É o mais antigo periódico associado a um fornecedor, a CASA STÜCK, de OITO STÜCK, sob a direção de A. BARROS LOBO, que já atuava como fotógrafo na imprensa local no início da década. A publicação trata não só de assuntos técnicos e de difusão de produtos, mas volta-se também para temas como a necessidade de uma associação de classe e legislação sobre direitos autorais. Mantém a fórmula de concursos para leitores voltados para temas como o retrato e a paisagem, bem como um serviço de consultas gratuitas "sobre tudo que se relacione com a arte photographica". A pauta revela que seu público-alvo divide-se entre profissionais e amadores. Em campanha de assinatura da própria revista, isso se evidencia ao' exaltar: "Pedagogos/ Médicos/ Advogados/ Agricultores/ Industriaes/ Commerciantes/ Pintores/ A photographia é a mais poderosa auxiliar de que deveis/ lançar mão./ Facilita-nos o trabalho e faz-vos a propaganda"[5].

Com uma pauta dominada pela figura de BARROS LOBO, a publicação revela um panorama complexo, com preocupações de ordem trabalhista. O periódico se propõe a "defender uma classe, ou melhor duas classes: a dos photographos profissionaes que no Brazil se contam por milhares e a dos amadores que é maior ainda. E, coisa extraordinária, ainda não se

3. Para uma compreensão do papel das revistas e dos fotoclubes como fontes de difusão e formação em fotografia, tendo como exemplo o contexto americano no século XIX, veja-se o capítulo "Real Amateurs" in TAFT, Robert. Photography and tlle american scene. New York: Dover, [1964], p. 204-22.
4. Expediente Illustração Photographica, (4): 21, jun. 1919. Única publicação do período, localizada em acervo público. Veja BIBLIOGRAFIA MÍNIMA.
5. Anúncio. Illustração Photográphica (2): abro 1919. . .

organisou entre nós uma associação de photographos nem c1ub de amadores"[6].

As fotografias da revista indicam um padrão de imagens, senão aquele adotado pelos fotoamadores, talvez o definido como mais apropriado à "arte photographica". Assim, a paisagem que ocupa capa do exemplar de junho de 1919, intitulada "Aspecto londrino; manhã de inverno em São Paulo", revela sua filiação ao pictorialismo, comum no período, em especial entre amadores. Tirando proveito da bruma matinal, há uma perda da definição precisa dos contornos, uma tentativa de estabelecer uma - atmosfera.

Em 1926, RENATO CORVELLO lança a Revista Brasileira de Photographia[7], publicação que vai contar com a participação de vários fotoamadores, muitos deles profissionais liberais, destacadamente advogados. Fazem parte do grupo REINALDO PORCHAT, (Santos, 1868-?) CINTRA GORDINHO, VALÊNCIO DE BARROS e outros. Embora não se possa no momento precisar a duração dessas publicações, é possível supor que apesar dos diversos títulos indicados a estabilidade das publicações era algo precária. Apenas em 1934 surgiria um novo título, Agfa Novidades, periódico bimensal, sob o comando de RUDOLF ORMIN FREUDENFELD[8]. Como no caso da Illustração Photographica deve-se destacar a ligação com os setores de comércio e indústria.

A partir da movimentação ao redor da revista surge o fotoclube SOCIEDADE PAULISTA DE PHOTOGRAPHIA, organizado "após uma excursão fotográfica, a primeira que se tem notícia em São Paulo, no dia 21 de abril de 1926, tendo como tema o Horto Florestal. Dela participaram: Renato Corvello, Hecio e Agnelo Quintella, Dr. João B. Vasques, Paulo Euler, entre outros".

6. A nossa missão. Illustração Photográphica (3): maio 1919.
7. Fundada por FRISCIKORN &. CIA., com redação na Praça da Sé, 46.
8. Em 1957, FREUDENFELD lançaria *Manual do fotógrafo*. São Paulo, Melhoramentos,1957.

Capa de Illustração Photographica: revista scientifica mensal e de ensino de photographia e artes correlativas (1919). Acervo Museu Paulista.

"Elaborados os estatutos, a assembléia de fundação teve lugar no dia 30 de junho de 1926 quando foi eleita a primeira diretoria, presidida pelo Eng. João B. Vasques (...)"[9].

Ganha forma assim o primeiro fotoclube paulistano, constituindo um espaço de troca de informação voltado para a fotografia. As tentativas anteriores de formação de um grupo de amadores de que se tem conhecimento datam da última década do século XIX. Em 1890, numa iniciativa que aparentemente não terá desdobramentos, VICIOR VERGUEIRO STEIDEL, empresário do setor gráfico, juntamente com HERCULANO ANHAIA e GUILHERME SHELDON participam de uma comissão, "nomeados por LUIS LEVY, designada para a elaboração dos estatutos do Club dos Amadores Photographos"[10].
Igual destino terá o PHOTO CLUB, instituído em 1900, que"...
se proporá a realizar exposições de trabalhos dos sócios, o que ocorrerá muito para desenvolver e apurar nestes o gosto pela util e interessante diversão" [11].

A SOCIEDADE PAULISTA DE PHOTOGRAPHIA, no entanto, tem urna atividade mais permanente. Em 1927, realiza o seu primeiro Salão de Arte Fotográfica, ano em que assume a diretoria V ALÊNCIO DE BARROS. Em 1929, o fotoclube lança sua revista Sombra e Luzes[12], motivada talvez pelo provável encer-

9. KOSSOY, 1975, p. 5.
10. Reuniam-se no estabelecimento de LEVY na Rua XV de Novembro, 33. Club dos amadores photographos. Correio Paulistano, 9.7.1890. GOULART, p. 101.
11. Um dos promotores da associação era E. BLOCH, da CASA NETTER (comércio de jóias, na Rua XV de Novembro, 40/2), que informava à imprensa sobre a idéia de limitar o número de sócios. Photo Club. Correio Paulistano, 7.7.1900. Citado por: LIMA, Solange Ferraz. O circuito social da fotografia: estudo de caso - II. In: FABRIS, Annateresa (org.). Fotografia: Usos e Funções no Século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 75.
12. Há uma disparidade quanto ao título dessa revista, também citada como Luzes e Sombras (SALVATORE, 1959, p. 12). Adotou-se aqui a nomenclatura empregada por Kossoy (1975, p. 5).

ramento da Revista Brasileira de Photographia, em que participavam alguns de seus membros[13]. Dirigida por FERNANDO RUFFIER, a publicação perdura por um ano, quando a associação é dissolvida.

O interesse pela fotografia na segunda metade da década de 30 parece crescer de modo flagrante, embora não se possa estabelecer um elo com as manifestações da década anterior. A PÁGINA DOS AMADORES, iniciativa do Suplemento em Rotogravura, parece tentar angariar novos leitores atendendo a essa demanda[14]. Em texto de setembro de 1936 registra a nova onda: "Os sentimentos artisticos, tão communs em nosso povo, manifestam-se por todos os meios. Não somos apenas um paiz de poetas, como já foi dito; somos tambem um paiz de musicos, de cantores, de declamadores, de pintores, etc. (...) Há no momento uma grande febre photographica, com os primeiros enthusiasmos turisticos de nossa gente, as camaras escuras entraram em moda, as objectivas faiscam diante de perspectivas e grupos, ouvem-se o estalido secco de chapas batidas e grandes fitas de celluloide inundam as casas que trabalham em revelações photographicas"[14].

Na tentativa de traçar um perfil do fotoamador, ainda que utilizando para isso dos nomes de maior destaque, parece

13. Desconhece-se o critério de circulação da nova publicação, sendo possível estar restrita aos membros da associação.

14. Surge, meio ao acaso, dentro de um suplemento voltado de início a publicacão intensiva de imagens, provável sinal da concorrência representada pelas revistas ilustradas. De início, conforme solicitação do jornal, trazendo imagens produzidas pelos leitores sob títulos como "Página dos nossos leitores" (maio 1931). "Página dos amadores", adotado em meados da década, dá lugar à coluna "Photographia" (1939-1941), restrita também a informar eventualmente os dados técnicos sobre as imagens.

PAGINA dos Amadores

"Página dos Amadores", no Suplemento em Rotogravura do jornal O Estado de S.Paulo (mar. 1937). Acervo Condephaat.

recorrente a participação de profissionais liberais, com formação acadêmica. Não é possível fugir nesse recorte às três principais áreas: direito, engenharia e medicina. Na primeira, pode-se apontar, por exemplo, REINALDO PORCHAT, que participara em 1926 da Revista Brasileira de Photographia, e que, além de professor da Faculdade de Direito, ocuparia também o cargo de diretor do Liceu de Artes e Ofícios. Entre os professores da Escola Politécnica e da Faculdade de Medicina, unidades que integrariam posteriormente a Universidade de São Paulo, alguns nomes como o cirurgião SENG (1873-1931) ou os politécnicos BRIQUET ou ROGERIO FAJARDO podem ser lembrados, embora em registro diferenciado. Pertencentes a setores técnicos em que a fotografia incorporava-se rápida e diversificadamente à rotina de trabalho, o contato com a técnica fazia-se ou na prática ou já incorporada ao currículo dessas instituições, como é o caso preciso da Escola Politécnica[15]. FAJARDO, em 1912, então professor de Astronomia e de Geodésia, realizava tentativas de registrar eclipses. É possível recuperar traços do nível de envolvimento através de manuais pertencentes a esses docentes hoje incorporados aos acervos das bibliotecas dos diversos institutos. Entre outros devem ser mencionados como exemplos o engenheiro CARLOS QUIRINO SIMÕES e o arquiteto imigrado WARCHAVCHIK, que terão participações diretas nos anos 40 e 50 em desdobramentos importantes para o setor.

Embora até o momento tudo indique uma presença episódica da mulher no circuito de amadores das primeiras décadas, é possível apontar o nome de AMÉLIA SABINO DE OLIVEIRA, esposa do empresário NUMA DE OLIVEIRA, que, além de uma atuação em artes plásticas, exerce a fotografia como ama-

15. A inclusão de fotografia no currículo da Politécnica dá-se especificamente no período 1900-1903, com previsão de exercícios práticos. No entanto, em função da aplicação instrumental, pode-se supor que a estruturação de serviços de apoio da faculdade e mesmo do setor profissional levou à sua exclusão do programa.

dora[16]. Deve-se lembrar que a participação feminina, ainda que reduzida, era comum em setores "profissionais" de fotoacabamento ou fotopintura desde a virada do século. Nem por isso o comércio deixaria de associar a mulher à prática da fotografia, como faz em anúncio incluso no programa inaugural do Teatro Municipal em 1911, a casa STOLZE & STÜCK.

Entre os estrangeiros de migração recente, é plausível supor que, entre aqueles ligados a empresas internacionais, como a LIGHT, ou então instituições com vínculos assemelhados, fosse comum a prática amadora. É o caso, nos anos 30, de BENJAMIN HARRIS HUNNICUIT[17] (E.U.A., 1886-Brasil, 1962), diretor do Mackenzie College.

Nesse conjunto diversificado de praticantes não causa surpresa o nome de MÁRIO DE ANDRADE, cuja prática, ainda que pequena, registrando suas viagens "de estudo" entre outras, está em sintonia com suas preocupações com o instrumento ao valorizar o uso documental e didático[18]. Muito provavelmente é passível de inclusão neste conjunto MONTEIRO LOBATO, que numa carta de 1906 pergunta a RANGEL: "Já fez você fotografia?" A partir daí passa a comparar o processo de revelação com o trabalho do escritor ao elaborar o texto, indicando intimidade com o procedimento[19].

16. Conforme depoimento de MARIA CECÍLIA NACLÉRIO, depositária de algumas imagens realizadas pela fotógrafa sobre restos coloniais na área central da capital.

17. Engenheiro agrônomo, presidente do INSTITUTO MACKENZIE (19341951), expõe individualmente, com alguma regularidade, nas dependências da escola. Utiliza imagens de sua autoria nas publicações que escreve sobre agricultura. Informação de B. H. HUNNICUIT (filho), 11.6.92. As bellas photographias de um amador. Suplemento em Rotogravura, (112): jan. 1938.

18. Estas imagens fazem parte do fundo MÁRIO DE ANDRADE, sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros, que inclui ainda a coleção pessoal de fotos. Objeto de exposições nos anos 80, têm sido estudadas e divulgadas por TELÊ ANCONA LOPES e ANA MARIA PAULINO.

19. LOBATO, op. cit., p. 81. Carta de 17.6.1906. Atenção para a comparação que faz ao indicar os danos que são causados ao positivo pela presença de

Estabelecendo elos com o consumidor feminino: anúncio de J. STOLZE em programa do Teatro Municipal (1911). Acervo Museu do Teatro Municipal.

Obras do amador BENJAMIN HUNNICUIT em exposição, noticiadas pelo Suplemento em Rotogravura (jan. 1938). Autoria desconhecida. Acervo Condephaat.

Pouco se sabe sobre a produção destes amadores, além de uma genérica filiação ao pictorialismo. Exemplos podem ser vistos nas imagens disponíveis de BENJAMIN HUNNICUTT. Expondo em janeiro de 1938, os registros da exposição, que mencionam centenas de "trabalhos" reunidos, indicam um tratamento geral longe do instantâneo. Domina o posado, destacam-se as cenas rurais como o cortejo na estrada ou a imagem do cão.

CARLOS QUIRINO SIMÕES, por sua vez, não parece distanciar-se desse padrão. Engenheiro formado pela Escola Politécnica, diretor administrativo do Departamento de Estradas de Rodagem, CARLOS QUIRINO participa já em 1926 da SOCIEDADE PAULISTA DE PHOTOGRAPHIA. Freqüenta com certa regularidade a "Página dos Amadores" do Suplemento em Rotogravura entre 1935 e 1937. O comentarista anônimo que fala de suas imagens publicadas em agosto de 1937 permite caracterizar uma parcela da produção amadora do período: "De vez em quando o notavel technico distingue nos com alguns dos seus trabalhos, nos quaes o registro photographico é levado à altura de uma verdadeira arte, pois nelle a natureza é vista atravez de um temperamento, servindo-lhe para isto os motivos mais simples, como tambem os mais variados. Seja, como vemos nesta pagina, um pormenor architectonico, um ironico episodio de rua, modesto arbusto secco à beira de uma estrada ou a ramagem de uma arvore frondosa que se debruça sobre a água, todas as suas obras tem uma significação, que é a da natureza surprehendida em aspectos aparentemente singelos, mas de tal modo expressivos que em todos elles se sente o artista que soube escolhel-os e fixa-los"[20].

resíduos de hipossulfitos devida a uma má lavagem. Fato que Lobato usa figurativamente para comentar o apuro necessário por parte do escritor sobre o produto final.

20. *Suplemento em Rotogravura* (66): n.p., 11.1.1935.

A referência direta à mediação do fotógrafo evidencia a presença da dicotomia arte/ técnica, embora seja difícil precisar seus desdobramentos. Por sua vez, a descrição das imagens indica quão próximo esta produção estaria da pintura exercida no período, evidentemente a de maior penetração. Bucólicas paisagens rurais e a busca de tipos humanos "esta pagina de typos e aspectos característicos da gente modesta que trabalha" - dominam o trabalho de CARLOS QUIRINO SIMÕES, que revela ainda, diante da diversidade de locais retratados, do Paraná a Ubatuba, passando por viagens ao Chile, a ausência do tema urbano.

São muitos os indícios de que a produção amadora durante as três primeiras décadas foi mais intensa do que a registrada. No entanto, o desconhecimento da produção fotoamadora é grave e exige uma investigação.

Quanto às vias de informação sobre fotografia na grande imprensa, merece atenção o aparecimento da coluna especializada, seja a voltada para a crítica, o noticiário ou a técnica. No entanto, apenas ao final dos anos 30 há menção da participação de JOSÉ MEDINA (1894-1980) com contribuição regular no Diário de S. Paulo[21].

É em outro veículo de comunicação, porém, que a contribuição de MEDINA como jornalista especializado será potencializada. Notável pela sua atividade em cinema e atuando em campos diversos como importação e comércio de produtos fotográficos, MEDINA passa em 1932 a dividir esses interesses com uma nova ocupação ao entrar para o rádio a convite de

21. Não localizada, embora indicada em depoimento a MARIA RITA GALVÃO, em seu livro Crônica do cinema paulistano. São Paulo: Ática, 1975, p. 212.

OTÁVIO GABUS MENDES. Novo é um termo preciso para definir o significado do meio em implantação. O rádio torna-se um símbolo de modernidade. Acrescente-se a difusão acelerada, evidenciada na associação explosiva com outro símbolo de modernidade: o cinema. Durante duas décadas som e imagem definem uma programação intensa e diversificada.

Dentro deste quadro MEDINA dá origem a uma experiência aparentemente única. Ao longo de 1939 produz o programa INSTANTÂNEOS NO AR, irradiado diariamente no começo da noite[22]. "Eu comecei a fazer um programa sobre fotografia. Porque naquela época os amadores de fotografias só sabiam fazer instantâneos sem nenhum cunho artístico. De forma que eu resolvi fazer um programa para desenvolver a arte fotográfica e foi um sucesso. (...) Arranjei alguns amigos como, por exemplo, o BENEDITO DUARTE, (.u) e ele me ajudou a fazer o julgamento das fotografias que mandavam. Comecei a receber 3, 4, 5 fotografias por dia e cheguei a receber quase 800 numa semana"[23].

Embora único, enquanto forma de difusão de informações pelo rádio, o programa, pela sua permanência, demonstra atender a um interesse do público. MEDINA declara uma duração de um ano e meio pela Rádio Bandeirantes, indo a seguir para a Difusora[24]. Agora, o programa passa a contar com à participação de seu filho, recém-formado em Química. "Então ele fazia a parte química da fotografia e eu fazia a parte ótica, a parte puramente de fotografia. E foi daí que começaram a aparecer uma porção de amadores

22. Devido à irregularidade na publicação da programação de rádio pela imprensa nesse período, é difícil estabelecer com precisão as datas de veiculação. Pelos jornais foi possível verificar a transmissão de terça a sábado, entre 19h e 19h15, de fevereiro a maio de 1939 pela Rádio BANDEIRANTE.
23. (AMM - 0885jCM) Depoimento de JOSÉ MEDINA (1977), p. 1 in LEITE, Elisabeth Carmona. A produção radiofônica paulista lias décadas de 40 e 50.
24. Idem, p. 3. BORIS Kossoy (1975, p. 5) menciona, no entanto, a Rádio Cruzeiro do Sul, além de dataras emissões entre 1937 e 1938.

fazendo perguntas e etc...[25]

Complementa talvez os encontros informais ao final de tarde para trocar informações que aconteciam na FOTO DOMINADORA[26], na Rua São Bento, exercendo a mesma função de ponto de reunião que as redações das publicações especializadas durante a década de 20.

Feito o balanço dos veículos disponíveis, merece atenção o grau de informação sobre a cultura fotográfica internacional nas três primeiras décadas. De imediato chama a atenção a baixíssima referência a fotógrafos ou ainda movimentos e instituições.

Merece destaque por sua excepcional idade, além de revelar o papel acessório que as revistas de cultura podem ter tido, um extenso artigo publicado em 1904 pela revista carioca Kosmos. Discute-se arte e fotografia, questionando a visão tradicional do fotógrafo como não interventor no processo e discorrendo assim sobre o nível de construção da imagem. Num fato raro, informa indiretamente sobre o conhecimento das obras de fotógrafos europeus como JULIA CAMERON (18151879), retratista, ou CONSTANT PUYO (França, 1857-1933), fotógrafo amador ligado à vertente artística de cunho impressionista. Ainda que inspirado em artigo publicado na imprensa estrangeira, seu autor, EUNAPIO DEIRÓ, traça uma análise cuja complexidade

25. Idem, p. 3.
26. De ANTONIO G. DE OLIVEIRA e LOURIVAL B. CORDEIRO, conforme citado por Kossoy (1975, p. 6). FOTO DOMINADORA, no Largo São Bento, 4 (19341936), depois na Rua São Bento, 359 (1937-1941), e mais tarde na Rua Boa Vista, 96 (1941).

justifica uma investigação mais atenta sobre a imprensa do período[27]. Estudo que não pode limitar-se à produção local, mas, neste caso, estender-se aos títulos com alcance regional.

Esse isolamento paulistano seria evidenciado em outro artigo, agora de BENEDITO DUARTE[28], após trinta anos, em 1937, em que propunha a inclusão da fotografia no 1º. Salão de Maio, dedicado às artes plásticas. Afora lamentar a total falta' de memória sobre a prática fotográfica local, BENEDITO aponta a importância artística de nomes como EDWARD STEICHEN (1879-1973), MAN RAY (E.U.A., 1890-1976) e ABBÉ[29]. MAN RAY, nome adotado pelo fotógrafo EMANUEL RADNITSZKY, será, com certeza, uma das referências mais recorrentes em nosso contexto até os anos 50, quase sempre através de pessoas com passagens prolongadas pela França.

De qualquer forma. é muito difícil precisar neste momento o nível de informação disponível e mesmo a sua demanda.

Deve-se lembrar que o perfil editorial que pode ser traçado através da leitura de Illustração Photográphica, única publicação deste período disponível, ou pelos depoimentos de MEDINA, destaca a informação técnica sobre processos ou produtos além do noticiário sobre concursos.

Quanto à importação de livros e revistas, um levantamento dos acervos públicos em nada altera esse recorte. Os títulos existentes restringem-sé a manuais franceses e alemães, com raras exceções para publicações fotoclubísticas francesas da

27. DEIRÓ, Eunapio. A Arte. Kosmos, Rio de Janeiro, 1(11): out. 1904.
28. DUARTE, Benedito J. O 1º. Salão de Maio e a photographia. Suplemento em Rotogravura, (107): set. 1937.
29. Iniciado profissionalmente no ateliê fotográfico de REUTLINGER na Paris dos anos 20, quando mora com seu tio-avô JOSÉ FERREIRA GUIMARÃES, fotógrafo aposentado, BENEDITO trava contato com a produção francesa conforme narrado na crônica "Chez Reutlinger". In: À luzfosco do dia nascente. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1982, p. 24-31.

virada do século. É o caso da Revue de Photographie, publicada pelo Photo-Club de Paris, editada a partir de 1903[30].

No entanto, para uma avaliação precisa do papel representado por essas publicações, seria preciso analisar acervos pessoais de profissionais e amadores[31]. MÁRIO DE ANDRADE serve em parte como exemplo para esta análise, através da sua biblioteca. Como assinante de um amplo leque de revistas, chama a atenção o papel que pode ser atribuído às revistas de cultura. Embora não sejam revistas especializadas ou, aparentemente, com seções fixas para fotografia, a presença regular de ensaios fotográficos funciona como acesso a produções mais diversificadas que o panorama local permitia. É o caso da revista alemã Der Querschrnitt[32], cuja coleção, mantida por MÁRIO ao longo dos anos 20, pode ter servido para informá-lo sobre a efervescência da nova fotografia alemã. Entre os demais títulos merecem menção as várias ocorrências daqueles voltados para o cinema como instrumento pedagógico[33].

O mesmo papel que pode ser atribuído a Der Querschrnitt talvez deva ser estendido, num quadro geral, ao conjunto das

30. Acervo da biblioteca do Departamento de História - FFLCH-USP.
31. Isto é necessário por permitir a interpretação articulada do conjunto de títulos, possibilitando a datação de determinado acervo, e definir o processo e período de formação seja pela indicação de assinaturas no caso de revistas ou anotações em livros, em oposição ao conjunto desarticulado presente em bibliotecas. Além do mais, procura-se evitar assim o risco de inclusão no conjunto de publicações do período disponíveis apenas em momentos posteriores.
32. Editada em Berlim, a partir de 1920. A coleção, com exemplares regulares entre 1924 e 1931, faz parte da biblioteca do escritor, sob a guarda do IEB-USP.
33. No acervo do autor, mantido pelo IEB, encontram-se exemplares isolados de periódicos diretamente voltados para o cinema educativo, editados entre 1932 e 1933. O conjunto inclui as francesas Le Cineópse e Film, a italiana Revista Internacional dei Cinema Educativo, editada em castelhano, e a Revista do Cinema Educativo, órgão oficial da Sociedade Cine Educativa Brasil.

revistas ilustradas. As revistas de cinema como Paratodos ou Cinearte, com suas notícias sobre novos lançamentos e o "star system", utilizam-se intensamente da imagem, na qual o retrato do artista é um elemento central. Novas composições, cenas e poses de bastidores funcionaram como difusores de novas atitudes e padrões, seja para os fotógrafos seja para seus clientes.

Tudo indica que as formas difusas de informação tenham tido um papel relevante. A situação de importação de livros e revistas não deve ter-se alterado significativamente mesmo nos anos 50, como indicam as ofertas presentes nos números de Novidades Fotóptica. Deve-se lembrar, no entanto, que o mercado editorial sobre fotografia, mesmo no exterior, estava voltado para o setor técnico, no qual os títulos dedicados ao estudo de gêneros como o retrato ou a paisagem tendiam mais à definição de padrões do que à análise. Assim a informação sobre a produção autoral ou a crítica terá provavelmente como veículo mais adequado as revistas. Porém, tomando-se como referência os acervos públicos, apenas ao final dos anos 40 começarão a aparecer com regularidade coleções de periódicos estrangeiros[34].

Quanto ao ensino, e formação profissional especificamente, um leque diversificado de alternativas precede de anos a existência de cursos permanentes ou escolas especializadas. Desde o século anterior as opções de aprendizado, de modo geral, estavam restritas a três pontos: a prática de ateliê profissional, aprendizado durante a compra de equipamentos e, por fim,

34. MARCEL NATKIN, autor de uma série de livros de difusão, num leque que se estende da análise de composição a textos técnicos, é um dos raros autores citados na imprensa nos anos 30. Seu L'art de voir en photographie (Paris: Tiranty, 1935) é comentado em artigo por sua análise do "problema de construcção photographica" por BENEDITO DUARTE (Photographia. Suplemento em Rotogravura, (131): 2.a quinzena fev. 1939) Veja exemplar doado ao MLS.

através de manuais. Gradativamente, surgem opções diversas, sem constituir alternativas permanentes.

Em 1899, por exemplo, o Correio Paulistano anunciava um conjunto para fotopintura: "Todos agora seremos pintores!/ Todos poderemos dar vida e formosura as photographias e phototipias! (...) Por 15$000 se ensina em quatro lições e a domicilio, a pintar, sem que o discipulo tenha noções de desenho nem pintura, entregando-se grátis a colleção de côres para pintar 300 photographias"[35].

Das opções de aprendizado, é o dia-a-dia no ateliê a que deve obter maior representatividade no conjunto anteriormente indicado. Com o crescimento dos ateliês enquanto estabelecimentos comerciais especializados nos retratos em todas as suas variações, há uma progressiva subdivisão de trabalho, com assistentes para laboratório, estúdio, acabamento e fotopintura. Assim, ao lado do treinamento visando à permanência do próprio estabelecimento[36], seja na esfera familiar seja na aquisição pelos funcionários, a prática do ateliê forma mão-de-obra especializada.

Os manuais constituem, neste panorama sem agentes especializados em ensino como as escolas, a única forma permanente e uniformizadora da prática. As primeiras décadas seguem o padrão corrente no século XIX, dominado pela presença da literatura técnica francesa e alemã. Os primeiros títulos em língua portuguesa passam a ser registrados na última década. Em 1896, por exemplo, 'o Correio Paulistano oferecia o Manual de Photographia, de C. CLARY: "Um nitido volume de 215 p. com 30 gravuras. Preço, 4$. (...)... um guia

35. Correio Paulistano, 16.2.1899. GOULART, 1988, p. 97-8.
36. Como empresas familiares, os estabelecimentos fotográficos merecem uma avaliação quanto à sua progressão a partir da segunda geração. Alguns casos, já nos anos 30, como a PHOTOGRAPHIA Tuca (1915-[1961]) ou FOTO KOJIMA (1937-[1973]), em que essa continuidade se manifesta, aparentam ser uma parcela menor.

seguro e livre de todas as theorias scientificas, ensinando com simplicidade..."[37]

Estes primeiros títulos dividem-se entre duas fontes: os editados na Europa ou na América por grandes casas publicadoras que passam a fornecer versões, como é o caso de Como fazer fotografias, editado por H. T. ANTHONY (NY), tradução de How to make photographs, de T. C. ROCHE[38]; e as primeiras iniciativas feitas por editores cariocas como a GARNIER e a LAEMMERT. No entanto, a importação será regra durante a primeira metade deste século, mantendo-se, como no setor de traduções, a predominância francesa, seguida pelos títulos alemães e italianos[39].

Os manuais atendem indistintamente a amadores e profissionais e, provavelmente, os acervos formados adquirem valor de troca, como exemplifica a oferta feita por anúncio em 1903: "... OCCASIÃO ÚNICA/AMADORES/ Um amador que se retira para a Europa ....", além de equipamentos, "Também disporá de uma escolhida biblioteca photographica composta de 60 volumes de autores francezes.(...)"[40]

No entanto, como na questão de difusão de cultura fotográfica internacional, uma avaliação do setor está vinculada ao estudo de acervos de fotógrafos atuantes no período.

O campo editorial é, porém, mais vasto. Além dos periódicos, comentados anteriormente, inclui os folhetos e opúsculos

37. Correio Paulistano, 14.11.1896. GOULART, 1988, p. 97-9.
38. Do catálogo de E. &. H. T. ANTHONY: Illustrated catalogue of photographic_ equipments and materiais for amateurs. New York, 1891. Edição fac-similar: Dobbs Ferry: Morgan & Morgan, [s.d.].
39. Os acervos da biblioteca da Escola Politécnica e do Instituto de Física da USP indicam essa participação de manuais franceses e alemães, inclusive por incorporar alguns exemplares de professores no período. JOÃO SCHONFELDER (1894-[1977), da PHOTO SCHONFELDER (1922-1941), conforme depoimento de seu filho (1991), adquiria habitualmente manuais alemães nos anos 20.
40. Anúncio. O Estado de S.Paulo, 9.10.1903, p. 4.

publicados por distribuidores e pelo comercio varejista, constituindo elementos relevantes para a educação informal. Merece atenção, neste período, a participação dos representantes de industrias de equipamentos. Basta apontar o exemplo da LUTS FERRANDO & CIA., representante nos anos 30 das câmeras LEICA, que distribuía pequenas brochuras, quase sempre em espanhol. No entanto, alguns textos são editados em português e incluiriam mesmo um "clássico" de PAUL WOLFF (1887-1951), divulgador do novo formato miniatura: Minhas experiências com a Leica. HILDEGARD ROSENTHAL e HANS GUNTER FLIEG (Alemanha, 1923) recém-chegados à capital no início dos anos 40, apontam a relevância do autor na difusão do equipamento e suas conseqüências na foto documental [41]. HILDE participaria até de um dos seus cursos, do qual comenta os ensaios temáticos programados.

O ensino dá-se assim de forma difusa, mas diversificada, o que provavelmente gera dúvidas quanto à uniformidade e impõe restrições ao livre acesso ao campo. Resta mencionar neste conjunto, ainda que restrito no alcance, o papel dos fotoclubes e a contribuição dos profissionais imigrados.

O interesse diversificado pela fotografia durante a década de 30, notadamente na segunda metade, faz renascer a idéia do fotoclube como forma associativa adequada à difusão de informações sobre fotografia.

"...corém os paulistas!" dizia um artigo BENEDITO DUARTE a respeito da criação da SOCIEDADE PARANAENSE DE PHOTOAMADORES nos primeiros meses de 1939. O empreendimento incluía uma "revista photographica, cujo primeiro sa-

41. Depoimentos ao MIS: FLIEG (21.5.1981), ROSENTHAL (25.5.1981).

Capa do livreto Minhas experiências com a LEICA, de PAUL WOLFF (anos 30).
Col. Fernando Chaves.

hirá a lume ainda nesta quinzena de Abril, com o nome suggestivo de 'Em fóco' a lhe encimar a capa"[42].

A idéia, realmente, estava no ar. Nos encontros de final de tarde na FOTO DOMINADORA a proposta passa a circular. "Listas de adesões foram distribuídas e convocada uma assembléia dos signatários que se realizou em 28/4/1939 no Salão do Portugal Clube, no Ed. Martinelli. Assim surgiu o Foto Clube Bandeirante, cujos estatutos foram aprovados nessa mesma noite (..,) e eleita a primeira diretoria, presidida pelo Dr. Alfredo Penteado EO, tendo como vice-presidente Benedito J. Duarte."[43]

A nova associação apresenta em f)ua estrutura diretorias para a área técnica, ocupada por JOSÉ MEDINA, e as de publicidade e excursões, coordenadas por EUGÊNIO FONSECA FILHO e JOSÉ YALENTI ([1920]-1967), respectivamente. Das duas salas do edifício Martinelli ocupadas inicialmente, o fotoclube, após uma fase de dificuldades, transfere em fevereiro de 1940 sua sede para a Rua São Bento, "nos altos do predio" onde funciona a FOTÓPTICA [44].

42. DUARTE, Benedito. Photographia: novos horizontes. Suplemento em Rotogravura, (134): 2.a quinz. Abr. 1939.

43.Kossoy, 1975, p. 6.

44. Permanece no local até 1949, região de concentração de lojas de material fotográfico, vizinho da redação da revista *Iris*, instalada no edifício Martinelli. Naquele ano muda-se para a Rua Avanhandava, 326 (sede própria), onde fica até o final dos anos 70, quando é transferida para o atual endereço na Rua José Getúlio, 442.

O “Bandeirante”

A presença da fotografia no dia-a-dia paulistano no período que tem início no pós-guerra e prolonga-se pela década seguinte é crescente. Este desempenho será potencializado, entre outros fatores, pelas mudanças que ocorrem na imprensa brasileira, quando o uso da imagem entra em expansão contínua, atraindo a atenção geral ao longo dos anos 50.

A demanda de informação, que pode ser caracterizada como um “descobrimento renovado” da fotografia dentro do quadro de “desmemória” que nos caracteriza, é conseqüência de fatores como as novas revistas especializadas e a contribuição dos profissionais imigrados. Para o grande público, o fator que irá atuar como estímulo, aparentemente correspondido, é o crescimento do espaço dedicado ao jornalismo ilustrado, ao fotojornalismo, através de veículos de penetração explosiva como O Cruzeiro (1928-1975) e logo após Manchete (1952).

Quanto à difusão, o FOTO CLUBE BANDEIRANTE passa a ter destaque como aglutinador de interesses. Dominado numa primeira fase por uma produção na tradição pictórica, ainda praticando processos ditos” artísticos”, como o bromóleo ou a goma bicromatada, ganham espaço no momento nomes como V ALÊNCIO DE BARROS, CARLOS QUIRINO SIMÕES, GUILHERME MALFATTI. A crescente atividade permite à associação realizar finalmente em outubro de 1942 o 1.° Salão de Arte Fotográfica

de São Paulo[1], embora programado para dois anos antes. Instalado na galeria Prestes Maia, conta com o apoio da prefeitura, que institui o Prêmio Anchieta ao melhor conjunto de fotos sobre a cidade, além de imprimir o catálogo. Sinal da receptividade é a inclusão na segunda edição do evento, em 1943, de urna seção de fotos para imprensa, reunindo os profissionais filiados à ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE IMPRENSA.

Os salões passam a atuar também corno elemento de difusão da produção estrangeira, ainda que restrita àquela produzida no circuito do fotoclubismo. "Pela primeira vez no país, foram exibidas fotos de autores estrangeiros"[2], argentinos filiados às associações de Concórdia e Rosário. Essa presença se daria desde 1942, resultando na transformação da terceira versão num evento internacional.

Ainda que a contribuição dessas participações mereça um estudo atento, é possível supor que, embora sujeita ao caráter competitivo do evento, deva ter contribuído em alguns momentos intensamente corno via de informação renovada. Em janeiro de 1946, comentando o IV Salão Paulista de Arte Fotográfica, a pintora TARSILA DO AMARAL (1886-1973) destacaria a "valiosa contribuição internacional", "verdadeiras obras de arte". Chama a atenção, além da ausência de qualquer referência aos concorrentes do setor nacional e da preocupação didática em definir etapas de desenvolvimento da fotografia desde seu aparecimento, a menção no panorama geral traçado por TARSILA à obra de MAN RAY. Apontado corno "'poéte d'avant-garde', corno diz (Louis) Chéronnet, cuja sen-

1. Denominado originalmente corno 1.º Salão Paulista de Fotografia. Serão realizados regularmente, até 1965, no mesmo local, à exceção do 25.°, em 1966, montado no Pavilhão da Bienal. A partir de então passa a ter a periodicidade alterada para dois anos, restringindo-se progressivamente seu alcance à esfera do fotoclube.
2. FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE. 1939-1984: 45 Anos. São Paulo, 1984, p. 7. Não concorriam então, sendo expostas na seção "Boa Vizinhança".

sibilidade requintada se compraz ‘entre a abstração geométrica e o reflexo da realidade”’, pode-se entender que, tomando o fotógrafo como referencial, talvez faltasse à autora pontos de identificação na produção local[3].

A criação do Departamento de cinema em 1945 leva a alteração do nome da associação para FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE. O setor representa não só uma forma de agregação de público, mas indica o reconhecimento da crescente demanda de informação pelo cinema, então no auge do período hollywoodiano. Se é possível interpretar o novo departamento como uma” solução de marketing” diante dos novos pólos de interesse de sua “clientela”, é necessário indagar sobre a exeqüibilidade em atuar nos meios visuais de forma isolada neste momento. Mesmo os novos periódicos anunciavam-se como voltados a diversas áreas da produção visual, como Iris com a sua cobertura de artes gráficas, ainda que incipiente, ou aquelas que abriam espaço não só para o cinema, mas também, anos mais tarde, à “gravação magnética”. Lembre-se ainda que os anos 50 verão os primeiros sinais de uma produção audiovisual de caráter amador, mas de impacto comercial na década seguinte.

Através de um folheto de propaganda do FCCB é possível conhecer as formas de informação e ensino difuso oferecidas pela associação ao longo dos anos 40. A entidade oferecia uma estrutura aparelhada: “Laboratórios e câmara escura para aprendizagem e aperfeiçoamento. Salas de leitura e Biblioteca especializada”. A vinculação ao circuito de salões é explicita-

3. AMARAL, Tarsila do. Fotografia. Diário de S.Paulo, 8.1.46, Editoriais,’ p. 4.Como indica ainda o artigo: “Man Ray tornou-se um ídolo entre o grupo dos primeiros surrealistas de Paris”, círculo através do qual TARSILA pode ter tomado contato com a obra do fotógrafo. Ou, talvez, a “caipirinha vestida por Poiret”, na expressão de Blaise Cendrars, tivesse conhecimento das fotos de moda de MAN RAY para o costureiro francês PAUL POIRET nos anos 20.

mente anunciada, além do "Intercâmbio constante com as sociedades congêneres do país e do exterior", reforçado por filiações a órgãos como a PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, que garantia intercâmbio de fotos[4].

O elemento competitivo como forma de estímulo aliado ao aspecto de lazer constitui o centro da atividade da associação, que para isso realiza "Excursões e concursos mensais entre os sócios", na tradição fotoclubística do século XIX. Em julho de 1939, por exemplo, uma visita a Guararema vai ser a oportunidade da entidade para efetivar este propósito, resultando em fotos que participariam do primeiro concurso interno. O caráter social e a penetração da entidade refletem-se na estruturação de uma seção feminina, cujos membros, como os sócios do interior e outros Estados, gozavam do "desconto de 50%".

Na década seguinte, em propaganda semelhante, o FCCB anuncia "algumas vantagens" para os associados, que refletem muito do papel da associação como agente difusor. A primeira destaca a "Orientação artística e técnica mediante palestras, seminários, exposições, demonstrações e convívio com os mais destacados artistas-fotógrafos"[5.] A este quadro destaque-se que a publicação da entidade passa a ter circulação aberta, bem como seus cursos básicos são oferecidos ao público externo, além de serem estes objeto de colunas periódicas no Boletim.

O FCCB lança em 1947 um movimento para agrupar os fotoclubes em federação, "o que se concretizou em dezembro de 1950 com a 1ª. Convenção Brasileira de Arte Fotográfica, realizada em S. Paulo, sob inspiração e organização do FCC Bandeirante"[6]. A temática da reunião era "a estruturação

4. Enviavam-se conjuntos de dez fotos para avaliação e comentários por outras associações. GORDINHO, p. 110. .

5. Anúncio. Foto-Cine: Boletim. (93): 6, 1954.

6. Kossoy, 1975, p. 6.

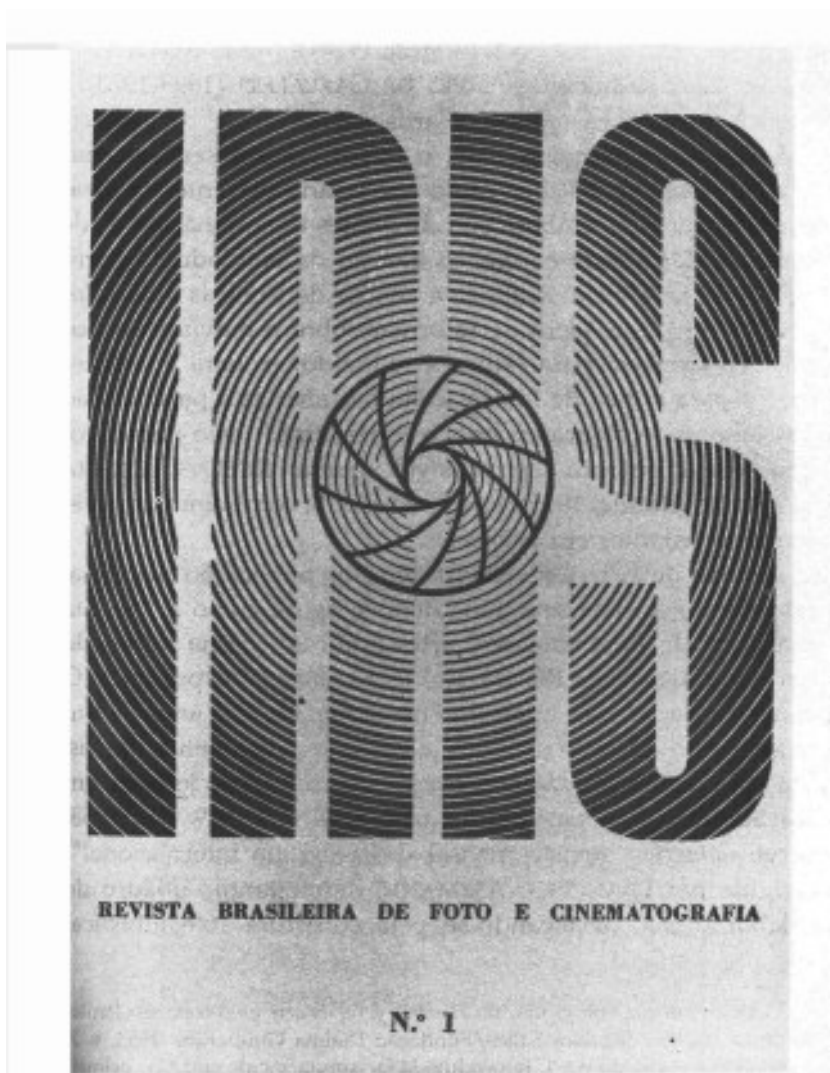
das entidades de fotografia do país, para unificar os critérios de montagem e julgamento dos salões nacionais e internacionais" [7]

Esse empreendimento desdobra-se em 1958 na CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE FOTOGRAFIA, reunindo 25 fotoclubes, sob a presidência de EDUARDO SALVATORE, responsável desde 1943 pelo FCCB. Dois anos após, passa a agregar a área de cinema, além de atuar como representante do Brasil na FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE L' ART PHOTOGRAPHIQUE - FIAF, função anteriormente cumprida pela FCCB. Esta categoria de vínculo era exerci da, por sua vez, por este fotoclube, com o COMITÊ INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA FIXA E ANIMADA; e com UNION INTERNATIONALE OU CINÉMA D' AMATEUR - UNICA.

A CONFEDERAÇÃO BRASILEIRA DE FOTOGRAFIA atuaria no segmento de mostras, organizando em 1960 a I Bienal Brasileira de Arte Fotográfica, realizada em Campinas. A partir de então, seriam realizadas simultaneamente à Assembléia Geral, em diferentes estados.

Os periódicos "perenes", - destacando-se o Foto-cine Clube Bandeirante Boletim, lris e Novidades Fotóptica, são os elementos mais relevantes de difusão.

Em janeiro de 1947, HANS KORANYI ([1905]-1968), ou, como seria conhecido JOÃO KORANYI, lança lris: "revista brasileira de foto e cinematografia". Constitui a primeira publicação de porte com circulação comercial, não vinculada a fotoclubes ou mesmo a varejistas, como nos casos conhecidos na década de 10. Representativo da importância do empreendimento é o rol dos participantes. Assim a comissão patrocinadora reunia, entre outros, GREGORI W ARCHAVCHIK e EDUARDO SALVATORE,

7 GORDINHO, p. 115.

Capa da primeira *Iris*: janeiro de 1947. Acervo Museu Lasar Segall.

além de THOMAS FARKAS (Hungria, 1924) e BENEDITO DUARTE na comissão técnica, e FLÁVIO DE CARVALHO (1899-1973) e GÉZA KAUFMAN, na comissão artística[8].

No ano anterior, em 1946, o FCCB lançara seu Foto-cine Clube Bandeirante Boletim, título que estaria presente até meados dos anos 80, embora sob diferentes denominações e, de início, voltado para o público interno da entidade. O perfil de ambas as revistas enfatiza a análise de técnicas e da fotografia de gênero, além de informar sobre o movimento dos salões. O espaço para crítica é reduzido, embora apareçam seções para crítica de fotos escolhidas, abertas à participação dos leitores. A figura do crítico especializado não parece tomar forma, embora seja possível apontar RUBENS TEIXEIRA SCAVONE[9] (Itatiba, 1925), ligado ao FCCB, como uma das presenças constantes em Foto-cine.

A partir de 1952, a revista lris tem sua publicação suspensa, retornando apenas sete anos depois, agora como a " revista brasileira de foto, cinema e artes gráficas", numa retomada em que a figura de REINALDO VIEBIG terá maior presença. O conjunto de revistas apresenta nessa metade dos anos 50 um crescimento em novos títulos, além do relançamento de lris. Em 1953, surge Novidades Fotóptica, lançada como jornal e em edição semestral, passando a trimestral em 1959. Em 1958, surge Fotoarte: "revista mensal de fotografia internacional", dirigida por FRANCISCO ASZMANN. Reúne amplo quadro de colaboradores, destacando-se pela cobertura fotoclubística,

8. Kossoy, Boris. Fotografia. In: História geral da arte 1/0 Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983, v. 2, p. 912; Expediente do n.O 1. Reproduzida fac-similarmente em: Nas primeiras edições, uma viagem pelo tempo. [risfoto, (400): 54-9, jan/fev. 1987.

9. Escrevendo usualmente ensaios críticos, ScAVONE será conhecido mais tarde como um dos pioneiros em literatura de "ciência ficção" no Brasil.
Premiado em 1973 com o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, pelo romance Clube de Campo, é membro da Academia Paulista de Letras.

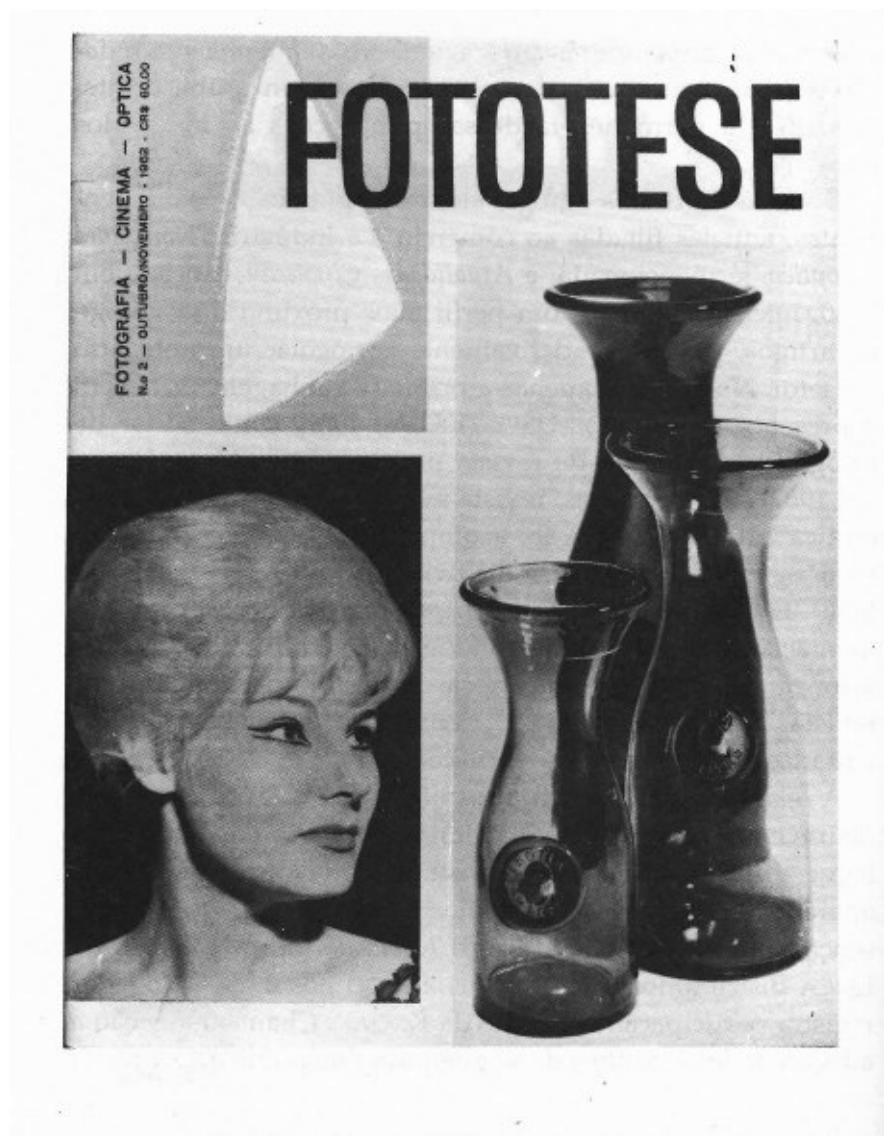
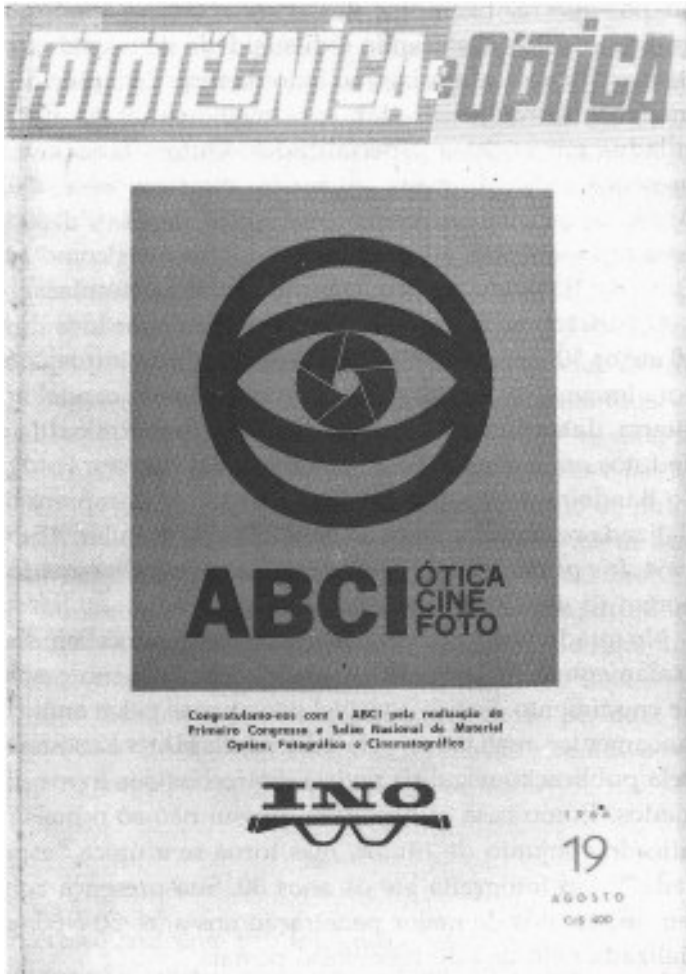
Fotocine Boletim (1946): sob diversos nomes, a revista do FCCB.
Exemplar de 1955. Acervo Museu Lasar Segall.

Fotoarte: “revista mensal de fotografia internacional”, lançada em 1958 por FRANCISCO ASZMANN. Exemplar de 1960. Acervo Museu Lasar Segall

em especial o panorama carioca, embora mantenha sua redação em São Paulo[10]. Sinal da existência de um público interessado é a permanência dessas publicações ao longo dos anos 60.

O leque de títulos agrega, além das publicações independentes, aquelas filiadas ao comércio e à indústria. Novidades Fotóptica, já mencionada, e Atualidades Cinótica[11], lançada em 1960, inicialmente com um perfil mais próximo do catálogo de artigos, passam gradativamente a vincular um noticiário do setor. No entanto, apenas a primeira ganha, em 1970, com a presença de GEORGE LOVE (RU.A., 1937) como editor de fotografia, o estatuto de revista propriamente. Além dessas, em 1962, surge Fototese: "revista mensal de fotografia, cinema e ótica", de curta duração, acompanhada em 1965 por Fototécnica e Óptica, outro periódico vinculado à Agência Editora IRIS[12]. Esta publicação caracteriza-se por sua opção pela segmentação de público, orientando-se para os participantes no setor de comércio e indústria, caso raro fora do segmento de revistas ligadas diretamente a entidades de classe ou então editadas por fabricantes e fornecedores.

A relação com a indústria manifesta-se nos anos 50 através de um conjunto de folhetos, colunas e inserções diversas num leque difuso, nem sempre constante. Esta literatura técnica aparenta crescimento e diversificação estratégica. Após a presença, a partir de 1934, de Agfa Novidades ou os folhetos da LEICA distribuídos por LUTZ FERRANDO nos anos 30, o setor registra participação crescente da KODAK. Chama a atenção a adoção de uma política de segmentação de público, já a partir

10. No entanto, será sempre mencionada como um periódico carioca. Para maiores informações sobre revistas, veja BIBLIOGRAFIA MÍNIMA.
11. Semestral, distribuição gratuita.
12. Lançada como Fototécnica, apresentava-se como. "revista tecno-científica de fotografia, cinematografia, ótica e eletrônica". Adota a nova denominação após o oitavo número.

Fototese (1962). Acervo Museu Lasar Segall.

Fototécnica e Óptica (1965): a editora IRIS aposta na segmentação do mercado. Exemplar de 1966. Acervo Museu Lasar Segall.

do pós-guerra. Exemplos dessa linha são os anúncios para grande público destacando a diversidade de usos da fotografia e as "benesses" sociais, ao lado da série de anúncios informativos "Conselhos Kodak para melhores fotografias", vinculados em revistas especializa das. Outros fabricantes têm presença reduzida neste segmento, registrando-se, além da AGFA, as primeiras incursões em 1963 da FU]I, desde 1958 com representação no país, através de colunas como Notícias Fuji Film, inserida em Iris, trazendo matérias técnicas.

O padrão gráfico não se altera a partir de meados dos anos 40 até os 60, apresentando baixa qualidade de impressão. Embora imagens coloridas fossem processadas na capital no pósguerra, datando de 1951, por exemplo, a primeira participação de fotos em cor no X Salão Internacional de Arte Fotográfica do Bandeirante, apenas na década seguinte a imprensa especializada realizará tentativas de publicação regular. Assim, em 1964, [ris publica no número de agosto "Os primeiros frutos"; porém só mais tarde este uso se difundirá.

No quadro editorial do pós-guerra, esse periódico, ou mais exatamente a AGÊNCIA EDITORA IRIS, constitui um caso único de crescimento. Isso já é visível não apenas pelos anúncios de lançamentos realizados pela editora de HANS KORANYI, mas pela publicação usual na revista de trechos dos livros programados. Como casa publicadora, possui não só o mais diversificado conjunto de títulos, mas torna-se a única "especializada"[13] em fotografia até os anos 80.. Sua presença contínua tem momentos de maior penetração nos anos 50 e 60, potencializada pelo uso do reembolso postal.

A bibliografia brasileira editada no país durante os anos

13. O catálogo da IRIS incluía desde o início dos anos 50 títulos de cinema, bem como na virada para os anos 60 acolheria várias obras de filosofia, música e teatro. Porém, a concentração das publicações mantém-se na área da fotografia.

50, e mesmo depois, é essencialmente técnica, concentrando-se em manuais de pequeno porte. O único concorrente no período é carioca: a TECNOPRINT, presente através das Edições de Ouro. Um traço diferenciador, embora não rigoroso, é a maior concentração de autores “nacionais” no conjunto editado no Rio de Janeiro, em contra ponto aos estrangeiros no caso paulistano. No entanto, dentre estes despontam, entre os títulos traduzidos, alguns nomes de profissionais recém-imigrados, como o de REINHARD VIEBIG. Adotando o prenome de REINALDO, contribui com matérias para as revistas Iris e Fototécnica. Mas é KORANYI a figura mais presente na fase inicial da editora, respondendo por boa porcentagem dos lançamentos.

No entanto, outro migrante - JORGE BOSANYI[14] - antecederia KORANYI no setor ao lançar, em 1948, Fórmulas e tabelas para fotografia e artes gráficas, talvez o primeiro título de autor “nacional” na área técnica, editado em São Paulo. Além dessas iniciativas, ainda apontando’ a baixa oferta de literatura técnica em língua portuguesa, a BRASPORT Ltda., importadora e distribuidora de produtos fotográficos, lançaria ao final dos anos 40 o manual Fotografar: arte e técnica. Incluindo uma série de imagens realizadas por nomes conhecidos do período, ligados ao FOTO CLUBE BANDEIRANTE, o prefácio ressaltava ser “o primeiro trabalho no gênero, em português”.

O interesse crescente por fotografia nos anos 50 nos leva a perguntar quais seriam as relações, eventuais pontos de contato, com o conjunto maior da cultura estabelecida.
Os museus de arte, eles mesmos empreendimentos recen-

14. Primeira menção em 1927, como químico, na empresa BOSANYI & VAMOS, na Rua São Bento, 49B, 1º, s. 13. Indicador Profissional, São Paulo: CTB, novo 1927.

tes, adotam e utilizam a fotografia como instrumento pedagógico, além de acolherem exposições de fotógrafos locais. Ocorre uma situação curiosa, em que por um lado não há restrição à fotografia, além do mais tendo em conta o caráter recente das instituições e a "abertura" de seus curadores, e por outro o número de eventos parece reduzir-se, passados os primeiros anos. É possível supor que durante um breve período o convívio fosse proveitoso a ambas as partes, em que prestígio e status de modernidade eram objeto de troca.

Em julho de 1949, THOMAS FARKAS expõe no MUSEU DE ARTE MODERNA[15], então na Rua 7 de Abril, na mostra que leva seu nome. No ano seguinte, GERALDO DE BARROS (Xavantes, 1923) faria a primeira exposição de fotos no MASp, como o MAM, instalado no edifício dos Diários Associados.
A produção de GERALDO - as Fotoformas -, bem como a de FARKAS, ligadas ao movimento conhecido como a Escola Paulista, saía assim do círculo dos salões fotoclubísticos. Primeiro sinal de receptividade aos eventos é o convite a GE. RALDO para organizar o laboratório do museu. Mas caberia a THOMAS FARKAS a estruturação do curso,.da "escola de fotografia", nas palavras de BARDI, que o MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ofereceria nesse início de década, agregando-se a sua diversificada programação didática. Realizados à noite, os cursos teriam "boa aceitação", para o que deveria contribuir o fato de os trabalhos dos alunos serem exibidos no museu. Os custos impediram a continuidade do empreendimento, que apenas seria reativado na nova sede do museu, no início dos anos 70.

O MUSEU DE ARTE MODERNA, por sua vez, abriga novas

15 THOMAS FARKAS e a pintora ALICE BRILL ([1919]), também fotógrafa, são os únicos representantes do setor que assinam a ata de constituição do MUSEU DE ARTE MODERNA, em 15 de julho de 1948. ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita no Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 184-5.

exposições de fotógrafos, como os anteriores com passagem pelo FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE e igualmente próximos às preocupações da Escola Paulista. Em junho de 1952, GERMAN LORCA realiza sua mostra, reunindo trabalhos do período de 1948 a 1952. O texto do catálogo, escrito por GERALDO DE BARROS, aponta precisamente o abandono do "tema social para cada vez mais se exprimir através de valores plásticos puros. A preocupação do assunto e o gosto pelo literário desaparecem, substituídos pelos ritmos e composições em branco e negro, uma vez adquirida a consciência plástica dos problemas de arranjo numa superfície"[16]. Dois anos após, seria a vez de ADEMAR MANARINI, na exposição Manarini-fotografias, realizada simultaneamente à exposição documental Richard Neutra - Fotografias de projetos de residência, sinal aparente da incorporação do suporte.

O conjunto desses eventos dá assim maior visibilidade ao primeiro movimento significativo no panorama paulistano, ao menos quanto à duração, diversidade de participantes e de repercussão, em que se manifesta a preocupação em refletir ativamente sobre o estatuto artístico da fotografia. Foge-se evidentemente à tradição fotoclubística, aos valores "furtados" à pintura, abandonando-se a figura com a opção pela exploração do elemento abstrato ou a pesquisa de caráter construtivo[17.]

Conforme GERALDO DE BARROS, "Foram muitos os recursos utilizados: múltipla exposição,. uso de velocidades 'inadequadas' ao assunto fotografado, alto contraste, solarização, movimentação do aparelho no ato de fotografar, uso de diferentes tipos de montagens fotográficas, recortes nos negativos, micro

16. Catálogo: 35 fotografias - G. Lorca. São Paulo: MAM, 1952. np. il.
17. Para um panorama detalhado do movimento, veja: COSTA, Helouise Lima, SILVA, Renato Rodrigues. A Fotografia Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. Inédito.

e macrofotagrafia, intervenção nas provas e negativas para omitir objetas captados"[18].

Com uma produção mais fiel a estes princípios o espaço de GERALDO dentro da FCCB fica reduzida. Nesse quadro ganha maior importância a fotografia abstrata de ADEMAR MANARINI, de início, sob sua influência, na contexto da Escala Paulista[19].

Definem-se fases e linhas. Num primeiro momento a " fase da fotografia arquitetônica"', destacando. a pradução de JOSÉ YALENTI, EDUARDO SALVATORE e THOMAS F ARKAS, expIara lias linhas, as planas, as detalhes das modernos edifícios e que, através de processos como o 'alto contraste', a ' solarização' e o uso do papel brilhante (antes banida das exposições fotográficas) logo evoluiu para o 'abstracianismo', o 'concretismo', o 'grafismo"'[20]. Incluem-se aqui MARCEL GIRÓ, GERALDO DE BARROS, RUBENS SCAVONE, MANARINI.

A polêmica resultante dessas novas imagens deixa raízes, basta ver artigo. de LOURIVAL GOMES MACHADO (1917-1967) comentando a Salão de Arte Fotográfica de 1954. O crítica aponta como positiva no evento a não-polarização entre modernas e figurativas, podendo-se supor que o calor do debate tenha contribuído com algum desgaste e dispersão para o meio. Ainda em 1957, com a realização da décima quinta edição do Salão promovido pelo FCCB e registrado no Anuário Brasileiro de Fotografia[21], faz-se mais uma vez, em seu texto de apresentação, referência enfática ao movimento, quando as principais participantes já haviam se distanciado do pólo ao redor do BANDEIRANTE. GERALDO DE BARROS, em especial,

18. COSTA & SILVA, p. 50 19 COSTA & SILVA, p. 54-5.
20. FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE. 1939-1984: 45 anos. São Paulo, 1984, p. 12-3.
21. É necessário destacar que essa publicação, que adota a forma de ensaio, constitui provavelmente, como ela mesma se anuncia, a "primeira coleção no gênero, que se edita no Brasil".

interrompera muito antes sua atividade em fotografia, voltando-se para outros suportes[22].

Como contraponto a esse quadro, o espaço da fotografia cresce, mais precisamente o reservado à foto de imprensa. A presença de revistas corrio Manchete e O Cruzeiro, que optam por uma cobertura dos acontecimentos enfatizando a imagem, ajuda a valorizar o trabalho dos profissionais do setor. Pode-se argumentar que a foto jornalística polariza o interesse, a ponto de tornar-se um referencial.

Esse confronto entre imagens de diferentes estatutos, de usos diversos, aliado a um campo crítico pouco desenvolto, permite que a “disputa” se instale enquanto tal, ao menos no que toca à definição de uma imagem padrão da fotografia para o grande público, seja como meio expressivo, seja como instrumento documental. Em outro registro, complementando a diversidade, a “pequena fotografia” no dia-a-dia faz ainda amplo uso dos diversos produtos da fotopintura, variações de uma prática com raízes no século XIX. Agora ao alcance de todos em versões barateadas, as imagens a óleo ou porcelana tumular são reservadas aos momentos e locais de maior valorização.

Voltando às relações com o quadro institucional de cultura, deve-se avaliar, após os museus,.o maior foco de investimento representado pelas bienais. Apenas na segunda edição do evento, em 1953, inclusa no conjunto de eventos associados ao IV Centenário, instala-se a “Sala da Fotografia”. Embora programada na última hora, não chegando a constar do catálogo oficial, é evidente a receptividade. Como é comprovada através

22. Anos depois, FREDERICO MORAIS apontaria ainda influências desta fase sobre o trabalho posterior de GERALDO: “Vale-se de sua experiência fotográfica, criando soluções plásticas na base do claro-escuro ou do alto contraste. (...)” MORAIS, Frederico. Como é a Vanguarda Paulista. Revista GAM, (5), 1967, citada por PONTUAL, Roberto. Dicionário de Artes Plásticas. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969, p. 55-6.

do seu desdobramento: a "conclusão de um convênio entre o Museu de Arte Moderna de S. Paulo e o Foto-cine Clube Bandeirante para a realização - já agora em caráter oficial - em íntima colaboração entre as duas entidades - do Concurso Internacional de Fotografia Moderna, integrando a III Bienal a se realizar no próximo ano, bem como para a criação do 'Museu de Fotografia' (...)".[23] No entanto, apenas em 1965 a fotografia teria novamente espaço, durante a VIII Bienal, sob o encargo do FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE. Constituía a comissão de seleção: GERALDO FERRAZ, PAULO EMIUO SALLES GoMES e EDUARDO SALVATORE. Por outro lado, a mesma bienal revela a potencialidade do evento enquanto veiculador da produção estrangeira. Isso ocorre, por exemplo, na sala "Do surrealismo à Arte Fantástica", onde, entre 200 obras de 60 artistas plásticos, estaria incluso MAN RAY.

. De forma usual, até os anos 70 esta função de difusão ocorre no setor documental (arquitetura e teatro)[24]; embora possamos supor que as manifestações mais significativas tenham sido indiretas através da inclusão das apropriações realizadas por artistas plásticos, à semelhança do ocorrido, ao final dos anos 70, com o vídeo e o xerox. No entanto, independente da forma com que se dá essa participação, o "reconhecimento" tradicionalmente formalizado através de premiação dá-se apenas nos anos 70, sendo atribuída a HILDEGARD ROSENlliAL.

Nesse jogo de idas e voltas a relação com as bienais manteve-se nebulosa. Para a nona edição do evento organiza-se a "Exposição Internacional de Fotografia", com a "participação das Confederações dos países filiados à FIAP e PSA", anunciada por Iris como fato pioneiro numa bienal de arte

23. A nota do mês. Foto-Cine: Boletim (93): 9, 1954.
24. Como exemplo desse quadro, veja RAoo, Jorge. Fotografia na s.a Bienal. Fotoarte (21): jan. 1960.

contemporânea[25]. Dois anos após, em outubro de 1969, artigo da revista Iris comenta: “infelizmente, a próxima Bienal de São Paulo não terá mais a seção de Fotografia. A direção da Bienal não ofereceu condições favoráveis para a apresentação condigna da mesma, declinando o Bandeirante do convite que lhe fôra feito para organizá-la. Em conseqüência, a próxima Bienal não terá a Sala de Fotografia pela qual tanto se lutou...”[26]

Uma conclusão rápida sobre o tópico é argumentar que o próprio ritmo da luta envelhecera a questão, tornando-a caduca. Haveria necessidade de espaço exclusivo para um suporte num evento do gênero nesse momento? Técnica centenária, a fotografia disputa espaço (apenas no que se refere ao circuito artístico) nos anos 70 com a arte conceitual e a entrada de novos meios como o xerox, o vídeo... O pano de fundo toma-se mais complexo. Por um lado, a visão da obra de arte quanto ao suporte parece diluir-se; por outro, novos meios de imagem técnica disputam o status artístico.

Quanto ao conjunto de revistas voltadas diretamente para a divulgação da produção cultural, o balanço é pouco alentador. Embora igualmente sofrendo de problemas de sustentação e conseqüente descontinuidade, chama a atenção que as que se propõem a cobrir um quadro amplo das artes, cinema incluso, não tratem em absoluto de fotografia. É o caso de Clima (1941-[1944]) ou Anhembi (1950-1960).

Dirigida por LOURIVAL GOMES MACHADO, Clima cobre o panorama de literatura, música e teatro, além de artes plásticas, sob os cuidados de LOURIVAL, e cinema, por PAULO EMÍLIO SALLES GOMES. No entanto, a fotografia não encontra acolhida. Anhembi, por sua vez, mantém linha semelhante in-

25 Exposição Internacional de Arte Fotográfica na IX Bienal de São Paulo. Iris, (180): 10, maio 1967.

26 X Bienal sem fotografia. Iris, (209): 28, out. 1969.

cluindo também a seção "Cinema de 30 dias", escrita por BENEDITO DUARTE, premiado diretor de documentários científicos e fotógrafo. A cobertura da revista, extremamente abrangente, acolhe ainda seções como "Esportes de 30 dias", embora a fotografia permaneça ausente.

A exceção, no caso, são raras críticas feitas por PAULO EMÍLIO SALLES GOMES, que comenta exposições como a de EDUARDO A YROSA, realizada no Teatro Maria della Costa em 1956. Intitulada "O que pedir à fotografia?", o texto reflete alguns pontos de vista já registrados neste ensaio: "Como sempre ocorre quando nos defrontamos com um esforço fotográfico sério, reapresenta-se o problema de saber o que a fotografia nos pode dar."

"O autor dessa nota tem-se desinteressado das fotografias, talo constante desencanto que as acompanha. Nos últimos anos, fora algumas experiências com cores, só lhe interessou realmente a reveladora exposição dos fotógrafos americanos do fim do século passado e uma ou outra amostra de obras derivadas da estética de um Man Ray."[27]

A revista Habitat (1950-1965) será o único caso a apresentar uma seção especializada desde seu início. Tratando a fotografia como manifestação inserida no universo artístico, abre espaço para as diversas manifestações e uso da fotografia, seja o registro de arquitetura, de propaganda, seja o estudo do álbum de fotografias, por exemplo. Num universo mais especializado, a revista Propaganda (1956) cobriria a partir de 1957 através da coluna Bolsa de Valores, de RODRIGO FRANK a atividade dos profissionais de ilustração e foto publicitária.

Resta ainda o conjunto de publicações culturais, cuja cobertura mistura colunismo com textos sobre movimentos artísticos, destacando-se o literário, como Planalto (1944-?). Não

27. GOMES, Paulo Emílio Salles. O que pedir à fotografia? Eduardo Ayrosa e José M. Pontes. Anl1cmb;, 22 (66): 648-9, maio 1956.

se furtavam aos ensaios, voltados ao retrato de figuras da sociedade, embora sem abrirem espaço para a análise em qualquer nível[28].

Num aspecto paralelo a essas revistas podem-se tomar como referência os pontos de encontro onde alguns dos seus colaboradores e parcela de seus leitores se reúnem. É o caso da Livraria Jaraguá, inaugurada em 1942, na Rua Marconi, numa associação entre ALFREDO MESQUITA (1909-1986) e ROBERTO PEREIRA, até sua venda em 1957. Ali, a pouco metros da sede dos Diários, onde ao final dos anos 40 se localizarão o MASP e o MAM, e pouco antes o novo prédio da Biblioteca Municipal, a Mário de Andrade, no novo centro paulistano.

A sala de chá anexa, “novidade” para a cidade, “vivia atopetada de senhoras emperiquitadas... Nas paredes exposições de quadros, desenhos, gravuras ou, mesmo, de fotografias, quando artísticas. Muito comentário, muitos elogios mas, comprar mesmo, o que seria bom, nada. Nesse meio tempo a livraria tornara-se o centro cultural sonhado”. (...) “Não havia tarde em que não se reunisse na Jaraguá a chamada ‘turma de ‘Clima’.”[29]

Traçado o quadro, através das palavras de ALFREDO MESQUITA, resta saber o significado misterioso da expressão 1/ quando artísticas”. Espaço utilizado para exposições de pintura, a sala de chá recebe como primeiro evento obras de artistas da chamada Família Paulista. “Também expusemos fotografias, quando de alto nível, como as do Albuquerque[30]

28 .Planalto não é, porém, novidade na imprensa local. Trata-se apenas de uma variação do segmento já representado anteriormente como A Vida Moderna (1905-[1914]), voltada para “Política, literatura, arte, crítica, sport e variedades” .

29. MESQUITA, Alfredo. No tempo da Jaraguá. In: Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, [s.d.], p. 43, 46.

30. FRANCISCO AFFONSO ALBUQUERQUE, ou simplesmente CHICO ALBUQUERQUE (Fortaleza, 1917), um dos principais nomes na propaganda pau-

ou de certa fotógrafa estrangeira, alemã ou austríaca, nunca se soube ao certo, aparecida um dia na Jaraguá. Dava-se por Contesse Inge de Beaussac, não fazia por menos." O que teria exposto Albuquerque ainda é um mistério, suas fotos de publicidade já seriam aceitas como "artísticas"? Ou tratavam-se de retratos?

Quanto a DE BEAUSSAC, MESQUITA traz outras informações. "Era um amor, completamente biruta, porém. Começou por retratar de graça todos nós, do Grupo de Teatro Experimental. Com o resultado de seu trabalho fez a exposição da sala de chá."[31] De qualquer modo, o vínculo com os fotógrafos parece ocasional ou apenas ligado a nomes em "ascensão" como ALBUQUERQUE. Sem maiores impactos sobre os rapazes de Clima.

Quanto à presença das escolas durante as décadas de 40 e 50, a situação manteve-se inalterável. Excetuando-se as experiências do FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE e do MASp, com cursos básicos e avançados, nenhuma tentativa foi registrada enquanto atividade independente mais duradoura. Mantém-se aparentemente a mesma matriz enquanto formas de aprendizado através da prática, seja no estúdio seja na cobertura jornalística, da literatura disponível e dos cursos de curta duração.

Apenas na década de 60 haveria um empreendimento de

listana nos 50, conhecido também como retratista, ativo em São Paulo entre 1947 e meados dos anos 70.

31. Fotos de montagem do GTE - Os pássaros (1945) - fazem parte do acervo do AMM/ Divisão de Pesquisas. Por sua vez, retratos de Clóvis Graciano e "Srta Silvia Pompeu do Amaral" são publicados na revista Planalto (6): [72-3], abro 1945, datados do ano anterior. MESQUITA esclarece ainda que a fotógrafa muda-se para Nova York, onde passa a atuar com foto de moda, adquirindo algum destaque.

porte através da associação do SINDICATO DAS EMPRÊSAS FoTOGRÁFICAS DE SÃO PAULO e O SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL[32]. Num período de maior exteriorização das atividades do Sindicato, em que realiza, por exemplo, o seu 1.° Salão Profissional de Arte Fotográfica, na Galeria Prestes Maia, em 1965, a entidade viabiliza no ano seguinte um projeto que deveria funcionar como normatizador do campo profissional. Organizam um curso de caráter profissionalizante, com orientação de HENRICH JOSEPH, o HEJO (Alemanha, 1912-Brasil, 1980), e sua filha MARION. As aulas teórico-práticas visam formar principalmente profissionais ligados ao retrato e ao laboratório. O corpo docente inclui nomes ligados à produção como HUGO ZANELLA e EDITH HOFFMAN. Exige-se dos candidatos, “maiores de 18 anos, de ambos os sexos, curso secundário ou quatro anos de efetivo exercício da profissão”[33].

Deve-se lembrar ainda uma forma de ensino representada pelo treinamento por correspondência. Aliado à remessa de livros por reembolso, estes serviços estendiam ao interior ofertas existentes na capital. Os cursos veiculados pelo correio passam a ser anunciados nos anos 50 como o INSTITUTO TÉCNICO CULTURAL. Embora pouco se saiba quanto ao alcance e recorte real, anúncios em revistas, mesmo as de histórias em quadrinhos, oferecem um treinamento profissionalizante. Pouco estudada, esta classe de ensino está presente em pleno anos 80, podendo ser citadas, apenas no panorama paulistano, as ESCOLAS ASSOCIADAS, INSTITUTO UNIVERSAL BRASILEIRO, CURSOS MAGNUS e INSTITUTO CANADENSE.

32. Proposta da escola avaliada, em 1964, pela comissão formada por NELSON AVELA, GERMAN LORCA, JEAN GAITI, PAULO TAKAYAMA, THOMAZ FARKAS, THOMAS SCHEIER E JOSE AMÉRICA VERCELLI.
33. Escola de Fotografia. Boletim Anual, 1965, n.p. Posteriormente a exigência de quatro anos cai para dois anos. Escola de fotografia. Boletim Anual, 1966, n.p.

Anúncio de curso por correspondência do INSTITUTO TÉCNICO CULTURAL, publicado em O Mundo Ilustrado (8.8.1956). Col. Ricardo Mendes.

Em oposição ao momento anterior o período final dos anos 50 e a década seguinte indicam uma contenção do interesse geral pelo setor. De certo modo, são os mercados das diversas aplicações fotográficas profissionais que se expandem e, por isso mesmo, irão gestar outros ciclos e usos mais especializados.

O crescimento do conjunto de revistas e jornais dá condições ao estabelecimento ,de um mercado para foto publicitária maior e mais sofisticado. Definem-se novos perfis profissionais, ao que se conjuga o contraponto de novas formas de aprendizado e mesmo a possibilidade de cursos específicos.

O prestígio da fotografia aplicada pode ser medido pela expansão dos calendários de empresa entre 1955 e 1965, até mesmo com a presença de premiações, promovida pela Biblioteca Municipal Mário de Andrade: que institui o Prêmio Ampulheta. Seu corpo de jurados, por exemplo, em 1963, quando é realizado pela primeira vez, reúne personalidades como: MARIO PEDROSA, WILLYS DE CASTRO, ALEXANDRE WOLNER, entre outros[34].

Mas os anos 60 presenciam a permanência, com alcance restrito, do fotoclubismo. Na virada da década, o espírito competititvo dos salões ainda prevalece, basta ver os rankings de pontuação dos expositores, veiculados em revistas como Fotoarte[35], atitude igualmente estimulada internamente no FCCB.

Por outro lado, voltando-se para o conjunto da produção, na virada para os anos 60 sua face mais experimental, repre-

34. Concorrendo com peças exclusivamente gráficas, recebe o primeiro prêmio o calendário para a Usina de Aço Villares, com projeto de LUDOVICO MARTINS e fotos de JOÃO XAVIER, além de menção honrosa para a obra apresentada pela Shell com imagens de OTTO STUPAKOFF (São Paulo, 1935).

35. Prêmio Dr. Jayme Hollanda Távora, 1958. Fotoarte, (17): set. 1959.

sentada pela Escola Paulista e suas derivações, encontra-se em "declínio". Entre outros fatores, pode-se apontar corno causa o espaço conquistado pelo fotojornalismo: "urna fotografia direta, sem verniz e de grande penetração na sociedade", permitindo o desenvolvimento, digamos assim, de "um novo figurativismo"[36].

"Em suma, os fotógrafos Bandeirantes a partir da incompatibilidade da experiência moderna com o desenvolvimento de urna linguagem ligada ao fotojornalismo, se valeram do figurativismo para dar urna sobrevida à modernidade. (..,) Entretanto, se a estratégia utilizada pelos Bandeirantes permitiu o prolongamento da modernidade, representou, no contexto geral, a sua própria dissolução corno proposta artística.

A sutileza estética desse último modernismo foi absorvida no ambiente fotoclubista apenas corno participante do grande movimento de retorno ao figurativismo, o que aliás não deixou de ser."[37] PIETRO MARIA BARDI expressaria com precisão a aceitação do fotojornalismo no início dos anos 60, ao comentar, no artigo "Arte e espelho", a exposição de GEORGE TOROK, RONALDO DE MORAES e LUIGI MAMPRIN, todos da equipe de O Cruzeiro, que reunia no MASP quase cem fotos.

"Há quinze anos o Museu oferece ao público exposições de fotografias, dando particular atenção às fotografias de repórteres, pois são eles (...) os que obtem da objetiva os resultados mais positivos. Os fotógrafos que se preocupam com laboriosas composições - tonalidades - texturas, luminosidades artificiais, etc. - são os parentes pobres dos pintores, inclusive na escolha de urna temática que geralmente vai do romântico-sentimental, ao social, ao surrealista, ao abstrato, etc., para finalmente nos dar contrafacções da arte da pintura. Afi-

36. COSTA & SILVA, p. 62-3.

37. COSTA & SILVA, p. 71.

nal, o que pedimos à fotografia é o documento, isto é, fixar, o átimo, o mais ocasional possível ou o mais inédito naturalmente com compreensão; pedimos o corte, a novidade, a criação, elementos sem os quais a palavra arte não pode ser invocada."[38]

38. BARDI, P.M. Arte e espelho. In: DANTAS, Audálio. Foto-jornalismo: imagens em foco. Propaganda, (86): 12-4, maio 1963.

Redescobrindo a fotografia

Um novo ciclo de maior difusão e interesse pela fotografia ocorre nos anos 70, atingindo seu auge na segunda metade da década. Reflete, provavelmente, tendência corrente na Europa e nos Estados Unidos.

Exposições e debates proliferam, em especial ocupando o espaço de escolas de fotografia, fora do circuito fotoclubístico predominante no momento anterior. Em agosto de 1971 a ENFOCO abre sua galeria, seguida mais tarde pela IMAGEM-AÇÃO ([1976]). Amplia-se o conjunto de locais disponíveis, mantendo-se ainda as mostras em lojas especializadas, tradição plenamente estabeleci da. É possível identificar um crescimento de eventos individuais em detrimento de coletivas, embora sem participação no mercado. Orientação que seria incentivada por promoções como o Movimento Fotogaleria, a partir de 1973, que encontra espaço na GALERIA BONFIGLIOLI[1]. Extensão do empreendimento gerado a partir da galeria cooperativada PHOTOGALERIA, aberta no Rio de Janeiro naquele ano, o Movimento promove a discussão de questões corno mercado de arte e direitos autorais[2.]

1. GALERIA ALBERTO BONFIGLIOLI, na Rua Augusta, 2995, 1º. andar. Mostra coletiva, aberta em 12.3.74.
2. Presidida no Rio por GEORGE RACZ, o grupo tem como "porta-voz" em São Paulo BORIS Kossoy, no momento em que já escrevia sobre fotografia para o Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo.

No entanto, esses locais de exibição, embora com ocupação permanente por períodos prolongados, representam uma atividade paralela, secundária. O aparecimento de "galerias especializadas", voltadas exclusivamente para fotografia, ocorre ao final da década. Em 1979, no mês de outubro, surge a FOTOGALERIA FOTÓPTICA[3], ligada à rede de lojas homônima.
Montada por iniciativa de THOMAS FARKAS e JOÃO FARKAS (São Paulo, 1955), pai e filho, o novo espaço vai ter em ROSELY NAKAGAWA, coordenadora de exibições, um pólo de aglutinação. Começa a ganhar forma, rumo à especialização, a função do curador.

A inauguração em março de 1980 da ÁLBUM[4] vai potencializar as possibilidades de desenvolvimento da função. Aberta com a mostra de GEORGE LOVE - Diários, a concepção da montagem explora a cenarização, com a reconstituição do ambiente caseiro do fotógrafo. Essa preocupação em repensar o modo de exibição, embora dentro dos limites da disponibilidade, torna-se um diferencial. Idealizada e dirigi da por Zé DE BONI (São Paulo, 1951), a galeria surge como primeiro empreendimento autônomo, sem laços comerciais com outros setores. Em outubro de 1980, associada à multinacional japonesa, abre-se novo espaço para exposições com o SALÃO FUJI[5], em sua primeira fase.
A efervescência das exposições reflete-se na imprensa especializada. Não só através de novas revistas, quase sempre de curta duração, como a Revista de Fotografia (1971-1972), editada por CLÁUDIA ANDUJAR. O formato grande e a diagramação seriam seguidos também por Novidades Fotóptica[6], ao longo da década, marcada inicialmente pela participação de

3. Rua Bela Cintra, 1465.
4. Avenida Brigadeiro Luís Antonio, 4469.
5 .Rua Major Diogo, 128. Em 1984, transfere-se para Moema, sob a mesma denominação, na Av. Vereador José Diniz, 3465.

6. Publicação interrompida entre 1966 e 1970.

De curta duração, a Revista de Fotografia (1971), com participantes em comum, tenta explorar a receptividade à nova fase de Novidades Fotóptica.
Capa do primeiro número. Acervo Museu Lasar Segall

Novidades Fotóptica, lançada como misto de catálogo. de loja e jornal em 1953, será durante os anos 70 e 80 uma fonte de renovação no setor. Exemplar de 1972. Col. Ricardo Mendes.

GEORGE LOVE. Surgem ainda *Foto Mundo* (1971-[1975]) e, mais tarde, a revista *Akopol* (1978-[1980])[7]. Lançada pela rede homônima, esta última agrega-se ao mesmo setor ocupado por Novidades Fotóptica e Atualidades Cinótica. Distribuída gratuitamente como a similar da Cinótica, o novo título evita a linha de catálogo de loja, acompanhando o formato de ensaios e notícias do setor, muito próxima à primeira.

Mas o aspecto mais relevante no setor é a renovação dos periódicos mais antigos, como acontece inicialmente com a publicação editada pela FOTÓPTICA. A partir de 1976, [ris ganha também uma nova roupagem gráfica, optando por uma cobertura mais abrangente aliada a ensaios, em que o padrão gráfico adotado é o da *Camera* suíça. Respondem pela editoria, nesse intervalo, JOSÉ NOGUEIRA e MORACY R. DE OLIVEIRA, e, logo após, PAULO KLEIN. Incorpora-se à onda de renovação o boletim do FOTO ClNE CLUBE BANDEIRANTE, agora com novo título: Foto-cine. Em 1978, outra mudança de denominação - Foto-cine-som[8] - trai uma tendência comum a todo o segmento, a cobertura do mercado de "som'": discos e aparelhos domésticos. De forma geral, mantendo as seções técnicas, o novo padrão editorial adotado no setor enfatiza, com um aumento na qualidade gráfica, o ensaio fotográfico.

A galeria de Zé DE BONI participa deste segmento, editando seu Álbum: Boletim, pequena publicação em xerox, cobrindo a sua programação, mas com noticiário atento, além de entrevistas com os expositores. Contando com a participação de JANINE DECOT (arte) e BERNARDO ALPS (redação), o boletim, distribuído gratuitamente, alcança tiragens de 2.000 exemplares. Na mesma linha, o fotojornalista-fotógrafo de publicidade-repórter DAVID DREW ZINGG edita, por breve período, no

7. Trimestral, distribuição gratuita.
8. Encerrada no início dos 80, é sucedida por revistas de circulação interna como O Bandeirante em Foco.

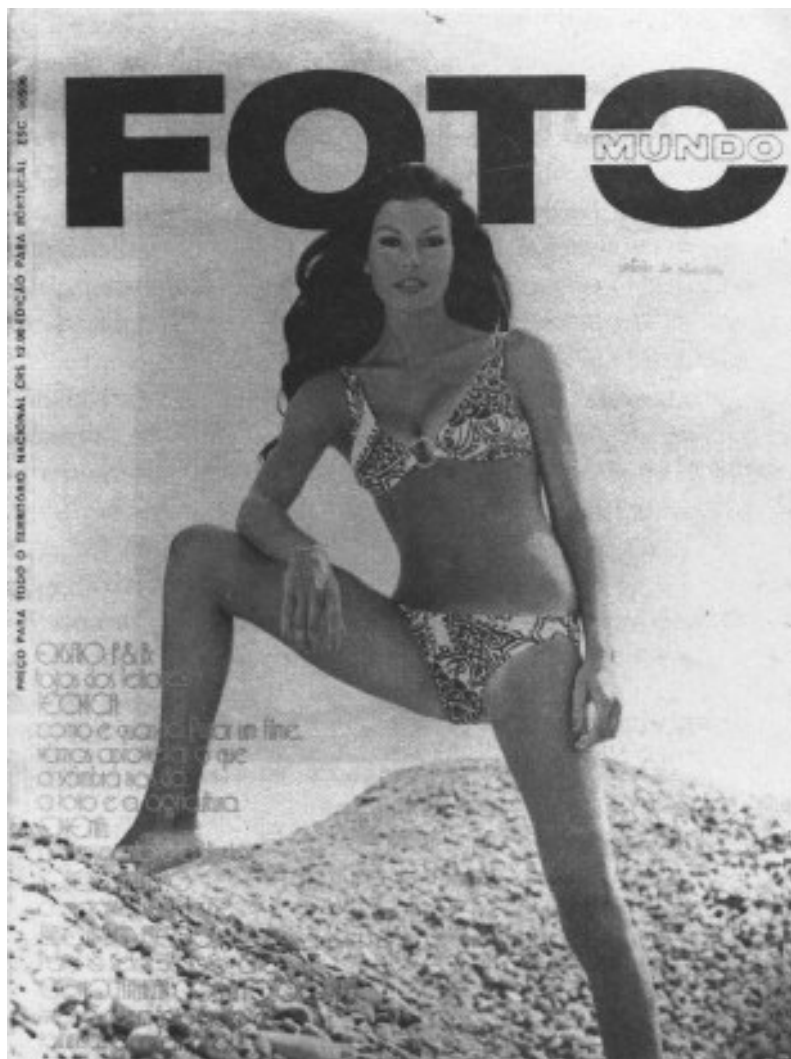
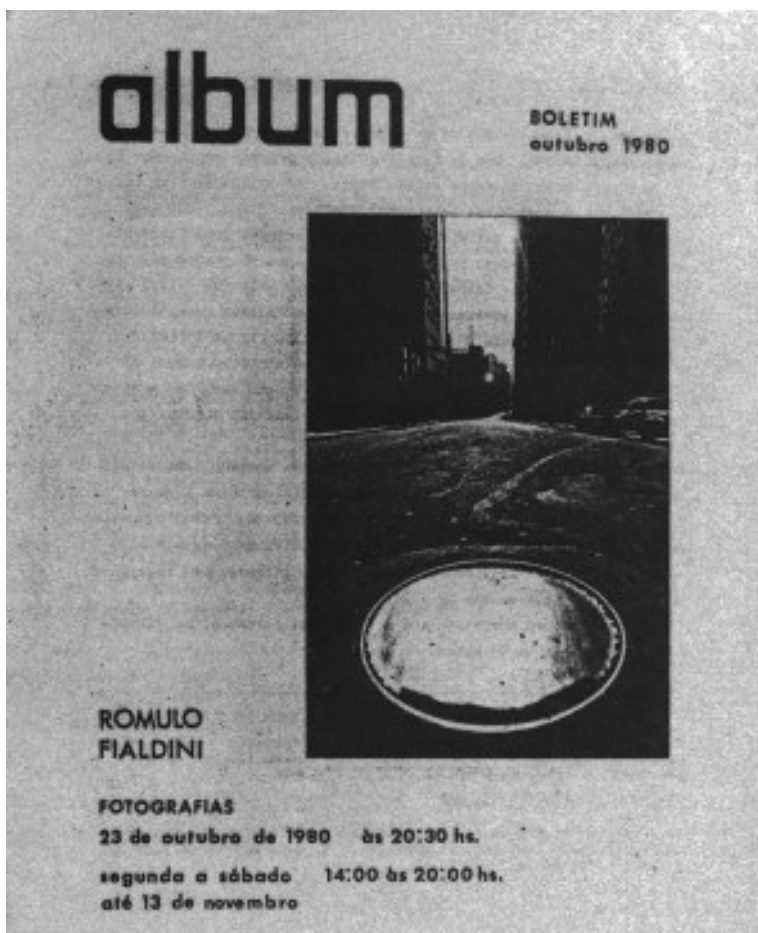



Foto Mundo: som e imagem (1917). Exemplar de 1975. Acervo Museu Lasar Segall.

Boletim editado pela galeria ÁLBUM (1980): edições em xerox chegam a dois mil exemplares. Col. Ricardo Mendes.

ano de 1981, o seu *Photogram: a newsletter*. Orientada para os profissionais de moda e publicidade, a revista explicita no título o padrão em que ambas as publicações se inspiram[9].

A crítica na grande imprensa expande-se ao final dos anos 70. Com a adoção de seções de roteiros culturais e programações, a fotografia ganha espaço. Ocorre, como em outros setores artísticos, uma ênfase na cobertura de eventos em detrimento da análise, da reflexão. Surge uma crítica especializada, com a presença de MORACY R. DE OLIVEIRA no Jornal da Tarde e STEFANIA BRIL (Polônia, 1922-Brasil, 1992) em O Estado de S.Paulo. Com destaque nos primeiros anos, sucedem outras iniciativas como a de BORIS Kossoy em sua página mensal no Suplemento Literário de O Estado de S.Paulo entre 1972 e 1974.

Ainda neste ano, por curto período, a página dominical de MITUO SHIGUIHARA, na Última Hora - "Antologia" - reúne imagens de profissionais de imprensa.

Enquanto contribuições" episódicas", registram-se no final do período participações diversas, como a do fotógrafo JOÃO FARKAS na revista *Isto É*, entre 1982 e 1983, onde atua ainda como editor de fotografia. Escreve também no jornal Folha de S.Paulo, neste início de década, ARLINDO MACHADO.

O mercado editorial voltado à publicação de ensaios começa de fato na segunda metade dos anos 70. Dividido entre editoras de pequeno porte ou edições de "autor", o conjunto acompanha em parte, num primeiro momento, a onda de "produção independente" comum em vários setores culturais. Editoras como a PRAXIS são reconhecidas por adotarem um novo padrão gráfico e de acabamento, como aponta Mo-

9. Para dados adicionais sobre periódicos ligados a entidades sindicais ou distribuidores/ fabricantes, veja BIBLIOGRAFIA MÍNIMA.

RACY DE OLIVEIRA, ao comentar o lançamento do livro *Amazônia* de CLÁUDIA ANDUJAR e GEORGE LOVE: "A qualidade gráfica e editorial do álbum Amazônia só não é urna novidade maior porque durante o ano passado a Praxis conseguiu estabelecer um padrão até então desconhecido no mercado editorial de fotos no Brasil. Editando três livros, todos eles diagramados pelo talento de Wesley Duke Lee, ela faz desaparecer não só o velho problema de impressão para a fotografia, corno tornou possível a união de muita qualidade num único volume. Otto Stupakoff, Maureen Bisilliat e Cláudia Andujar, fotógrafos mais que conhecidos tiveram seus livros lançados em diferentes formatos mas sempre com o mesmo cuidado e perfeição"[10].
MASSAO OHNO, ativo no setor de edições de arte e poesia, participa lançando em 1978 *Squares of Light*, de BETIY LEIRNER, e *América Latina*, do fotojornalista GERALDO GUIMARÃES.

A circulação de informação sobre cultura fotográfica internacional amplia-se e ganha diversidade, fenômeno perceptível através do simples exame dos títulos de livros importados.
A predominância maciça de publicações técnicas reduz-se gradativamente com a inclusão de estudos históricos, ensaios fotográficos, críticas e, mesmo na área técnica, com urna oferta mais sofisticada do que a dirigida ao amador.
A freqüência de exposições de fotógrafos estrangeiros aumenta, saindo do circuito fotoclubístico corno no momento anterior. Em 1970, o MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA exibe HENRI CARTIER-BRESSON (França, 1908) e, quatro anos depois, BRASSAI (1899-1984). Nesse mesmo ano, o MASP traz ANSEL

10. OLIVEIRA, Moracy R. de. A imagem da Amazônia. Por George Love e Claúdia Andujar. Jornal da Tarde, 19.1.79, p. 23.

ADAMS (E.U.A., 1902-1984) e BILL BRANDT (Inglaterra, 19041983). Em 1980, comemorando os 60 anos de atividades da KODAK no Brasil, o museu realiza simultaneamente as mostras de ERNST HAAS (E.V.A., 1921) e, novamente, HENRI CARTIER-BRESSON, sinalizando a sua importância[11].

O papel dos museus enquanto local de exposições acompanha o aumento de interesse, agregando novos setores. Agora, na nova sede, o MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO retoma suas atividades, coordenadas por CLÁUDIA ANDUJAR. Tenta-se estabelecer uma política de aquisição de obras para o acervo, oferecem-se cursos, com a presença de GEORGE LOVE e CLÁUDIA.

A criação, em 1970, do MUSEU DA IMAGEM E DO SOM revela a preocupação com a memória audiovisual. A fotografia surge aqui pela sua potencialidade instrumental, embora uma política integrada não se consolide plenamente[12]. Em 1980, é a vez de a PINACOTECA DO ESTADO abrir o GABINETE FOTOGRÁFICO, coordenado por RUBENS FERNANDES JR. (Rio Claro, 1950), numa experiência que se estende por três anos. Ainda no período, o MUSEU LASAR SEGALL (MLS) passa a realizar exposições fotográficas em "uma linha histórica/ didática", evitando a valorização autoral[13]. Certamente, dentre os diversos museus, a instituição representa o programa de ação mais bem sucedido no início dos anos 80, integrando o setor de ensino ao trabalho com a comunidade.

11 Constava da programação a exposição coletiva O HOMEM BRASILEIRO E SUAS RAÍZES CULTURAIS, além dos seminários sobre a cor, ministrado por ERNST HAAS, e preservação fotográfica, com GRANT ROMER.
12 Veja COMISSÃO DE FOTOGRAAA E ARTES APLICADAS - SECO
13. Catálogo A Fotografia Buraco de Agulha. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1981, p. 5.

Em 1980, o MAM realiza a I Trienal de Fotografia, evento de grande escala. Reunindo setenta participantes, incorpora ao acervo as imagens premiadas. Sinaliza o deslocamento da função expressa pelos salões fotoclubísticos enquanto pólo difusor para o circuito de arte, destituído da aura "arcaizante" que essas exposições adquiriram.

A fotografia e o circuito das artes, em relação às Bienais, ganham maior expressão, mas ainda na forma indireta, através das aplicações realizadas por artistas plásticos. A recuperação da imagem figurativa pelo POP, a retomada da colagem ou o uso do registro fotográfico na arte conceitual vão interessar aos artistas locais. Em 1963, por exemplo, WESLEY DUKE LEE ilustra com fotos o livro Paranoia, de ROBERTO PIVA.

O megaevento da Bienal permite também o contato com produções que se destacam não só pela abordagem e uso da fotografia, mas pela envergadura do empreendimento. É o caso da obra dos alemães BERNHARD e HILLA BECHER, apresentada na XIV Bienal (1977): uma extensa tipologia de construções industriais.

Porém, é na versão regional do evento que o espaço reservado à fotografia crescerá efetivamente. Em 1976, a Bienal Nacional, depois substituída pela Latino-americana, apresenta uma grande coletiva[14] não-seletiva. Organiza ainda workshops, uma exposição didática sobre aplicações da fotografia e um painel aberto à participação do público. O texto do catálogo revela em parte o quadro local, quando justifica os workshops:

"uma vez que o ensino da fotografia é bastante fragmentado e deficiente e que os fotógrafos têm poucas oportunidades de

14. Comissão organizadora formada por CLÁUDIO FEIJÓ, EDUARDO CASTANHO, JOSÉ NOGUEIRA e NAIR BENEDICTO.

contatar e aprender entre si... "Além disso identifica um aparente isolamento da atividade ao registrar a expectativa de "... que esta mostra tão vasta e importante não seja um evento isolado, mas sim o começo da apresentação regular da fotografia brasileira, junto com as outras artes"[15].

A relação entre as artes plásticas e a fotografia aparece potencializada ao longo dos anos 70, embora de forma diversa em cada manifestação. Redefinindo os seus limites, a pintura faz uso e afronta um "realismo" fotográfico, no caso do hiper-realismo, como a produção de GLAUCO PINTO DE MORAES (1928-1991). Mas não se filiariam à mesma questão as paisagens paulistanas de GREGÓRIO GRUBER?

A arte conceitual, por sua vez, tem na fotografia um registro e, em alguns casos, o objeto de sua ação. Esse uso intenso será evidente em 1981 através do evento Foto-idéia, promovido pelo MAC. Encruzilhada não só dos artistas voltados ao objeto FOTOGRAFIA, a exposição reúne autores que trabalham com outras formas de processamento de imagem ou suportes como o xerox e a arte postal e, mais tarde, o vídeo, a imagem digital ou o videotexto.

É necessário lembrar que essa produção "problematizada" da imagem não consegue disseminar-se para fora do circuito artístico, embora esses anos revelem produtores preocupados com as formas de veiculação, a relação com o público. Resulta assim um contraponto distante ao boom do novo fotojornalismo "independente".

O conjunto de artistas participantes inclui nomes como IOLE DE FREITAS (1945), que em 1975 desenvolve a série "Cacos de vidro, fatias de vida", inclusa naquele evento, no qual

15. Fotografia. In: Bienal Nacional 76. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1976, p. 122-3.

aborda não só temas como o feminino, mas o retrato em si.
Nisto aproxima-se do livro *Autho-photos*, de GRETTA SARFATI"Y (1947), editado por MASSAO OHNO, em que explora deformações nas imagens de "seus" auto-retratos.
Mas a fotografia dissemina-se enquanto material e objeto nas formas mais diversificadas. Tanto em colagens a partir de radiofotos, realizadas em 1972 por OLNEY KRÜSE (1939)[16], ou, quase como pretexto, por parte de UBIRAJARA RIBEIRO no Projeto para" exposição artística" de uma só imagem modelo foto 3x4 RG.[17] O interesse pelos processos fotográficos alternativos, que inclui um arco extenso de técnicas, encontra espaço entre fotógrafos e artistas plásticos, embora tais designações pareçam pouco aplicáveis. Na virada para os 80, destacam-se KENJI OTA e LUIZ MONFORTE (Santos, 1949), que desenvolvem continuamente trabalhos nesta linha. MONFORTE, já nos anos 90, empregará processos como cianotipia em sua atividade como docente da UNESP, revelando a potencialidade expressiva da técnica. Na década seguinte, não surgem produtores que utilizem processos ditos alternativos, salvo o trabalho desenvolvido, ao final dos anos 80, por CLÁUDIO FEIJÓ, embora empregando propriamente técnicas de intervenção sobre a imagem processada.

De qualquer forma certos procedimentos são partilhados por ambos os setores. Como por exemplo a performance no evento O risco do movimento, realizado em 1982 por ANTONIO SAGGESE (1950)[18].

A mão dupla entre arte e fotografia define caminhos em que não só o fluxo não é regular, como é difícil, por vezes, detectar o destino. REGINASILVEIRA (1939), também presente na mostra Foto-idéia, é provavelmente quem por mais tempo abordou

16. PINACOTECA DO ESTADO, acervo.
17.SESC PAULISTA, 1980.
18. Performance e mostra de fotos. SESC Pompéia, 1982.

temas comuns à pintura e fotografia. Entre 1975 e 1977, sua série *Destrutura urbana* incorpora intervenções sobre imagens da cidade. Estruturas geométricas sobrepostas a fragmentos da cidade assemelham-se às reconstruções de perspectivas da série *Executivas* (1973-1977). Trabalhando com fotos de empresários e políticos, explora a hierarquia de espaços de "poder" expressa nos eventos. Já na série *Anamorfas* (1979-1981), fruto de sua tese de mestrado, REGINA confronta imagens em perspectivas e fotos dos mesmos objetos, questionando ambos os sistemas[19].

A produção acadêmica relativa à fotografia é pouco representativa ao longo dos anos 70, tendo como referência o nível de interesse no período. A área de humanas não concentra, em nenhum instituto, um conjunto significativo de pesquisas, ainda que se tenha em conta que só então várias unidades estabelecem seus setores de pós-graduação.
Deve-se recordar que em períodos anteriores, nos momentos iniciais da Universidade de São Paulo, estudos podem ter sido desenvolvidos na área de graduação. BENEDITO DUARTE, que cursa a Faculdade de Direito nos anos 30, menciona, por exemplo, seu trabalho de graduação para a cadeira de Medicina Legal: Do levantamento foto e cinematográfico do local do crime ([1938])[20].
Nos anos 70, curiosamente, o texto a ter maior projeção seria fruto de uma pesquisa independente. Realizada por BORIS Kossoy, Hércules Florence: 1833 - a descoberta isolada da

19. Série editada em litografia, reunida no livro Anamorfas. Conforme: SILVEIRA, Regina. Anamorfas: texto descritivo e apresentação. São Paulo: ECAUSP 1980, p. 11. Tese de mestrado.
20. À sombra de São Francisco. In: DUARTE, Benedito Junqueira. À luz fosca do dia nascente. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1982, p. 77-8.

fotografia no Brasil[21], editada em 1977, registra as experimentações de HÉRCULES FLORENCE, largamente conhecidas, mas sem uma investigação sistemática. Continuando na linha documental, sua tese de mestrado aborda a documentação sobre a capital paulistana realizada na segunda metade do século XIX por MILITÃO AUGUSTO DE AZEVEDO. Discute o valor da fotografia enquanto documento, tema em que concentraria sua produção ensaística posterior. Em novembro de 1979, obtém o título de doutor com a tese Elementos para o estudo da fotografia no Brasil no século XIX[22].

Na vertente teórica, ARLINDO MACHADO torna-se uma das mais freqüentes referências bibliográficas com o estudo sobre as relações entre o sistema de perspectiva renascentista e a fotografia: A ilusão especular, defendida na PUC-SP em 1983. Embora a edição posterior desses trabalhos tenha obtido receptividade, em parte diante de um campo editorial quase nulo no setor, a produção neste segmento manteve-se restrita e isolada.

Um aumento relativo das teses ocorre apenas ao final dos anos 80, concentrado na ECA-USP em nível de mestrado. Cobrindo um leque diversificado, o pouco intervalo de tempo e a dispersão de setores abordados, seja jornalismo seja artes plásticas, entre outros, não permitem detectar linhas "sólidas". Deve-se registrar que a fotografia enquanto instrumento de apoio ou como documento torna-se freqüente em setores como arquitetura ou história.

Nas áreas de exatas e biomédicas o número de títulos é igualmente reduzido, e chama a atenção um conjunto de en-

21. Editada inicialmente pela Faculdade de Comunicação Social Anhembi, e relançada em 1980 pela Livraria Duas Cidades.
22. Kossoy, Boris. Militão Augusto de Azevedo e a documentação fotográfica de São Paulo (1862-1887): recuperação da cena paulistana através da fotografia. São Paulo: Escola Pós-graduada de Ciências Sociais - FESPSP. 1978. Tese de mestrado. A tese de doutorado foi desenvolvida na mesma instituição.

saios, elaborados nos anos 70, que empregam o processo de estereofotogrametria odontológica na área odontológica, ao redor da unidade específica da Universidade de São Paulo.

O boom da fotografia permite uma expansão do setor de ensino. Proliferam as escolas, lançam-se de manuais e fascículos ao ensino pela televisão, cursos são introduzidos no meio universitário.

Cabe a ENFOCO[23] senão a tentativa mais eficiente de inovação no ensino da fotografia, a característica de ser um ponto de encontro. Criada em 1968 por CLAUDIO KUBRUSLY ([1944]), ex-fotógrafo do Jornal do Brasil, utiliza o esquema que seria tradicional: básico e avançado. Suas aulas são estruturadas para ensinar de maneira direta, com o menor número possível de informações científicas, e habilitar o aluno a dominar a câmera e todo o processo fotográfico: "A fotografia começa na escolha da câmara, do filme e só termina quando se chega a cópia. A cópia resulta da tomada da foto, do processamento da película, revelação, ampliação. Uma pessoa só começa a ser fotógrafo quando chega a obter uma boa cópia. Por quê?
1 - domina a técnica a ponto de não se preocupar com ela e por isso pode imaginar a foto, as suas linhas de composição, os jogos de luz e sombra, as zonas de claro e de escuro e finalmente realizar o que imaginou; 2 - porque conhece suficientemente a técnica de laboratório para chegar a produzir uma cópia com o melhor aproveitamento possível do negativo. É isso que pretendemos ensinar aos nossos alunos"[24].

23. De início, na Avenida Paulista, depois instalada na Rua Batatais, 492.
24. Claude Kubrusly in: [s.t.]. Jornal da Tarde, 13.6.69. (CCSP /FA) MACAMBIRA, Yvoty, GIANOTTI, Maria Valéria. Fotografia de autor. São Paulo: CCSP /Div.Pesquisas/ ETP Artes Plásticas, 1989.

Essa orientação vinha ao encontro das expectativas de uma camada da população que via na fotografia um meio de expressão de rápido aprendizado. Além de tentar inovar na abordagem didática, CLAUDIO promovia "atividades extracurriculares, como filmes, debates e conferênciaa"[25]. A procura foi enorme, mas sua duração foi curta. Fecha em 1976, justamente num momento de amadurecimento de suas propostas.

Durante os oito anos de existência, tem como concorrentes as escolas IMAGEM E AÇÃO e, em especial, a NIKON SCHOOL/ Camera, segundo KUBRUSLY. A IMAGEM-AÇÃO[26], dos irmãos CLAUDIO e ELlZABETH FEI]Ó, como boa parte das outras iniciativas, começa de modo informal entre 1968 e 1969 com estúdio e laboratório em casa, reunindo colegas da IADE.
Como a ENFOCO, abriga então uma galeria, preocupada também em promover o aluno a leitor crítico. Diversifica os cursos especiais, promovendo, por exemplo, em 1975/6 um programa orientado por JOÃo SóCRATES DE OLIVEIRA (São Paulo, 1950) sobre preservação fotográfica.

A Escola de Fotografia CAMERA[27] é formada, em março de 1973, por ALBERTO ALLENDE e SERGIO MONTE ALEGRE, dividindo espaço com uma agência de fotógrafos: a CAMERA PHOTO AGENTUR. A partir de 1974 como NIKON SCHOOL, ganha maior espaço; promovem-se cursos com fotógrafos de moda e publicidade, como LUIS TRIPOLI (São Paulo, 1949) e BUBBY COSTA. Em 1976, oferece um programa itinerante de cursos por cidades do interior do estado, além de Recife, Belo Horizonte e outras capitais.

Em 1978, após três anos como curso isolado, swge a Escola Focus, de ENIO LEITE e MAGALI PIGNATTI. Seguindo um

25. [s.t.]. O Estado de S.Paulo, 5.3.70. (CCSP jFA).
26.Primeira sede, Rua Raimundo de Brito, e, após 1972, Avenida 9 de Julho, 3284. Em 1979, inaugura uma filial na Rua Bahia, 764, fechada posteriormente.
27. Rua Manuel da Nóbrega, 2010.

padrão corrente entre as principais escolas e galerias, há uma preocupação em investir na informação sobre cultura fotográfica, através de cursos especiais, debates e exposições. Como aponta ENIO, tenta-se valorizar a linguagem e a postura do fotógrafo enquanto profissional[28].

No quadro geral de ensino, os anos 70 apresentam outras vertentes associando formação e divulgação: os museus, a universidade e o ensino de segundo grau.

O MASP retoma à atividade, por curto período, em meados da década de 70, em sua nova sede, onde cria um laboratório, iniciando os cursos sob orientação de CLAUDIA ANDUJAR. Investe-se em programas básicos, além de acolher as propostas especiais de GEORGE LOVE. É o caso de A transformação da imagem, em que explora as possibilidades de tratamento de uma única foto, em busca de "novos meios de expressão visual"[29].

No entanto, é o MUSEU LASAR SEGALL a instituição que apresenta o programa mais integrado do, período. Em 1975, cria o setor, implantando o PLANTÃO FOTOGRÁFICO. Procurase mostrar como é possível criar fotograficamente, de maneira satisfatória, empregando aparelhos caseiros de papelão. Com cursos utilizando câmeras "buraco de agulha"[30] contrapõe-se à "imagem tecnológica" que após os anos 60 pareceu isolar a fotografia, tomando-a inacessível.

"O Museu procurou sempre quando pertinente desmitificar e desofisticar a atividade artística", segundo MAURÍCIO SEGALL. "No campo da fotografia ainda há muito a fazer neste sentido. Com a opção quase inevitável entre uma automa-

28. Depoimento em 25.5.88 (CCSP /FA).
29.30.6 a 5.7.7X. [Programação]. São Paulo, MASP, [s.d.]
30. Administrados por ANTONIO CARLOS D' ÁVILA, paralelo com atividades do plantão onde estavam presentes CLOVIS LoUREIRO JR. (São João da Boa Vista, 1958) e LUIZ PAULO P. LIMA.

tização alienante e uma sofisticação elitizante e proibitiva, o consumidor médio de equipamento fotográfico, preocupado em exercer uma atividade de lazer criativa, não tem muita escolha. Ou se presta ao papel de robot da automatização ou tem que ganhar na loteria esportiva para se candidatar a aquisição de um aparelho fotográfico não automático."[31]

Nos cursos de nível superior, a fotografia entra oficialmente como apoio das áreas de arquitetura, artes plásticas, cinema e jornalismo. Presente já na primeira década do século no currículo da Escola Politécnica, a fotografia aparece como técnica auxiliar. Absorvida como instrumento, deixa de figurar no programa.

Em 1962, a escola de jornalismo da Fundação Casper Líbero introduz em seu programa um curso de fotografia, ministrado na sede do FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE. A inovação surge aparentemente de modo diverso às áreas de exatas e biomédicas, inserida como matéria obrigatória para os alunos do primeiro ano. Quatro anos após, contando também com a consultoria do fotoclube, haveria uma tentativa de incluir cursos de fotografia na USP e UnB[32]. Enquanto curso isolado, a ESCOLA SUPERIOR DE CINEMA SÃO LUIZ passa em 1970 a oferecer um programa autônomo em etapas trimestrais conforme os níveis: principiante, amador e profissional.

Em paralelo à inserção nos currículos de graduação, surgem cursos extracurriculares, muitas vezes promovidos pelos grêmios. Embora pouco conhecidas, registram-se iniciativas,

31. Catálogo Fotografia e Documentação: O trabalho de Herman Graeser. São Paulo, AMLS, 1981, p. 7.
32. COSTA & SILVA, 1987, p. 121. Dados adicionais sobre o desenvolvimento posterior do ensino neste setor podem ser obtidos na publicação Ensino Universitário de Fotografia (Unicamp, 1986), organizada por HAYDÉE DOURADO DE FARIA CARDOSO, com os resultados do 1.° SEMINÁRIO NAOONAL DE ENSINO UNIVERSITÁRIO DE FOTOGRAFIA, realizado em Campinas entre 6 e 9.11.84 sob o patrocínio da Unicamp e INFoto/Funarte.

já nos anos 40, como o FOTO CLUB POLITÉCNICO, em que participaria THOMAS FARKAS. A partir de 1972, estendendo-se até meados da década seguinte, desenvolvem as atividades do DEFOBI - Departamento Fotográfico do Biênio. Mais uma vez reunindo alunos da Escola Politécnica[33], além das unidades próximas dentro do campus, é talvez o principal centro de difusão na Universidade de São Paulo no período. De forma indireta, funcionando também como pólo de agregação, o Centro Audiovisual da FAU-USP, órgão de apoio aos cursos regulares, coordenado por CRISTIANO MASCARO (Catanduva, 1944), articula parte dos universitários interessados em fotografia, seja como integrantes da equipe seja através de apoio a mostras. Por sua vez, a fórmula do fotoclube, já restrita à mera referência, aparece ainda nos anos 70 no segmento universitário. É o caso do CINE-FOTO CLUBE HORÁCIO LANE, criado em 1979 pelo centro acadêmico da Escola de Engenharia da Universidade Mackenzie.

A expansão de cursos nesse período, marcados pela ênfase na "criação" em detrimento da abordagem técnica, não teve eco no setor do ensino oficial de primeiro e segundo graus.
No setor privado, embora raras, as "exceções" representadas pela IADE e pelo COLÉGIO EQUIPE são referências recorrentes.

Quando, em 1972, o curso pré-vestibular EQUIPE organiza o seu segundo grau, coloca a fotografia também como uma das opções da cadeira Expressão Artística, ao lado de cinema, música, pintura e desenho. RUTH TOLEDO, uma das professoras no período de 1972/73, tinha a preocupação centrada na questão da expressão, buscando agregá-la à formação do aluno. Não havia qualquer intenção de profissionalização, embo-

33. Atuaram no DEFOBI, entre outros, JOÃO MUSA, RAUL GARCEZ e SÉRGIO BURGI. Vários de seus participantes (alunos e professores), associados a universitários de outras unidades, participariam, no final dos anos 70 da mostra PHOTOUSP.

ra alguns de seus alunos viessem a se tornar fotógrafos, como o caso de ANTONIO CARLOS D' Á VILA (São Paulo, 1955), que seria depois também um dos professores. O IADE - Instituto de Arte e Decoração, por sua vez, oferece a partir de 1969 um curso paralelo com um programa de dois anos. Incorpora posteriormente a fotografia ao quadro de suas atividades curriculares para o segundo grau, dentro da cadeira de Expressão Artística.

Enfim, os anos 70 apresentaram um quadro de expansão das possibilidades de aprendizado nos níveis mais diversos.

Define-se um conjunto amplo, abrangendo desde as escolas independentes até a presença permanente, ainda que não articulada, do SESC ou SENAC, através de suas diversas filiais.

Destacam-se o SENAC Matarazzo com os cursos voltados ao setor de moda (iluminação, foto de estúdio, maquiagem) e o grande empreendimento do SESC Pompéia, cujo laboratório está em funcionamento desde 1983.

A expectativa, a demanda por informação no período, pode ser medida pelo número de cursos, embora quase sempre introdutórios, fora de uma estrutura de ensino "profissionalizante". A questão da escola freqüenta habitualmente as conversas, quase sempre passível de ser interpretada como um viés para "normatizar" o campo profissional na falta de uma legislação ampla o suficiente para regular o setor. Esse nível de interesse permitiu ainda a realização de eventos de maior porte que aliavam palestras, cursos e exposições à semelhança de mostras no exterior. Assim, sob a inspiração de STEFANIA BRIL tem lugar em Campos de Jordão o I Encontro Fotográfico em 1978[34]. Na década seguinte, a UNIÃO DOS FOTÓGRAFOS (1980), em conjunto com o governo estadual, retomaria o mo-

34. De 15 a 22 de julho. O segundo e último acontece no ano seguinte, paralelamente ao evento de música. Em 1988, STEFANIA tenta sem sucesso retomar o projeto. Depoimento em 15.9.88 (CCSP /FA).

delo através da série Semana Paulista de Fotografia (19851991)[35]. Paralelamente, a associação mantém na Oficina Cultural Oswald de Andrade o Núcleo Permanente de Formação em Linguagem Fotográfica, na sua quinta versão, em 1991.

Marcos extremos no setor de ensino, representativos da sua diversidade, reúnem iniciativas com a participação da KODAK BRASILEIRA.. Assim, a TV CULTURA exibe em julho de 1970 uma série em dois episódios semanais, assessorada pela empresa. Voltada para um espectro amplo de público, a narrativa busca transmitir noções técnicas simples no próprio ambiente doméstico, onde "Um pai de família muito chato, que era o tormento da mulher e filho exigindo que eles ficassem como estátuas para serem fotografadas, acaba se transformando num sujeito muito bacana fazendo fotos com todo mundo descontraído e movimentando-se"[36]. A presença direta da fotografia na televisão como tema de ensino, debate ou simples promoção manterá seu caráter episódico. Ainda na TV CULTURA, o programa AÇÃOSUPER 8 passa a incluir a partir de maio de 1980 o quadro AçÃo FOTOGRÁFICA[37].

Dois anos antes, atendendo a seu público consumidor especializado, a KODAK monta o CENTRO EDUCACIONAL KODAK. Núcleo de treinamento para profissionais, basicamente

35. O primeiro evento, realizado entre 9 e 15 de dezembro de 1985, denomina-se 1.a Semana de Fotografia da União dos Fotógrafos de São Paulo.
36. Terças e quintas, às 19h30. Aprender divertindo-se: Fotografia pela 1V-2. Foto-Cine, (176): 26, 1970.
37. Sábados, das 18 às 19 horas. Como difusão, programas na rede TuPI, em cadeia nacional, como" ABERTURA" ou "FLAVIO CAVALCANTI" passam a incluir informações sobre o setor. No primeiro, ANTONIO GUERREIRO, fotógrafo carioca, traz semanalmente, durante o ano de 1979, o trabalho de um profissional. Já o apresentador promove um curso de fotos sobre o seu programa com premiações semanais. Essa presença reduzida será, no entanto, mantida, embora as vagas notícias sobre profissionais de moda ou jornalismo apareçam freqüentemente sob uma aura de "cultura". A prática continuará a inserir pequenos flashes em programas como os especiais de moda veiculados pela MTV, em 1992: MTV a Go-Go.

em laboratórios e setores de microfilmagem, o CEK visa à melhoria na qualidade dos serviços fotográficos dos usuários dos produtos ou licenciados.

Embora episódico, o fotoclubismo, forma de difusão de maior importância nas décadas anteriores, permanece através do FCCB, de alcance restrito, ou de empreendimentos mais recentes como o LIBERDADE FOTO CINE CLUBE[38]. Ocorre o mesmo com os pontos como o dos "Amigos da Leica". Reunindo-se nas manhãs de sábado na Rua Conselheiro Crispiniano, os contatos caracterizam-se pela predominância de colecionadores. Rua de concentração de comércio fotográfico a partir dos anos 50, a Conselheiro tem sua posição rivalizada nos anos 80 por outras regiões como a Rua da Liberdade ou vizinhanças do Largo do Paissandu. Essa associação entre áreas de concentração de lojas e pontos de encontros é aparentemente natural, embora, na década de 50, a filial FOTÓPTICA na Rua 7 de Abril tivesse a mesma função. O trabalho em grupo é outra forma que ressurge eventualmente, numa prática já presente nos anos 50, como, por exemplo, o GRUPO DOS SEIS[39], reunindo amadores com passagem pelo FCCB. Quase duas décadas passadas, é possível citar o grupo CROMOS[40], ou, já nos anos 80, o ASA 1000 GRUPO FOTOGRÁFICO[41].

38. Na Rua da Glória, 654, s. 22, a partir de março de 1970, quando, com sete anos de existência, adquire sua sede própria. Aparentemente apenas nos anos 60, com a redução do papel aglutinador do FCCB, houve espaço para outros empreendimentos do gênero, como o LFCB ou o SESC FOTO CLUBE (ativo a partir de 1967 na unidade da Rua do Carmo, 147). Em 1968, sinalizando a participação crescente dos mesmos, SHIMPEI MUTO, presidente do LFCB, aceita em assembléia bienal da CBFC o compromisso de realizar a VI Bienal'de Arte Fotográfica Brasileira (1970jSão Paulo).
39. GRUPO DOS SEIS, formado por GASPAR GASPARIAN (1899-1966), FERNAN. DO PALMERIO, RICARDO BEUNAZZI, OTAVIO PINI e JOÃO DE AMORIM JR.
40. O grupo CROMOS, ativo a partir de [1975J, reúne nomes como LINNEO CORDEIRO, CARLOS SACRAMENTO, SÉRGIO JORGE, CLAUDIO SITRÃNGULO... Depoimento de CLAUDIO FEUOANO, em 12.1.89 (CCSPj/A).
41. Em 1980, mantém a Galeria ASA 1000, na Rua Cunha Gago, 431.

Ninguém escapa ao "modismo" da fotografia, à "necessidade" de informação. Contribuem neste leque de revistas a manuais. A revista masculina Status, por exemplo, lança em 1977, entre seus números extras, dois especiais sobre fotografia. Seis anos depois, fechando, de certo modo, o período de efervescência, a Revista do Círculo, distribuída aos sócios desse sistema de vendas de livros, oferece não menos que três manuais de fotografia[42].

A proliferação de cursos, em suas formas e alcances diversos, parece colocar a questão da permanência dessas iniciativas e a possibilidade de introduzir programas mais extensos e especializados. Agregada à moda da fotografia, a expansão parece fragilizada. Além disso, a constante evolução do equipamento fotográfico, facilitando cada vez mais a sua utilização por leigos sem qualquer informação prévia, "gerou" uma brusca queda na procura pelos cursos, obrigando muitos deles a fecharem, sobrevivendo apenas um ou outro de caráter mais profissionalizante. Porém, mesmo este segmento sofreu a "concorrência" gerada com a disponibilidade recente do vídeo e da computação gráfica.

É evidente que as possibilidades de formação, variadas e com pretensões profissionalizantes, caracterizaram-se pelo esforço isolado. Embora muitos participantes permaneçam no campo, pouco dessa experiência é objeto de análise. Neste aspecto, tentativas de pensar a relação entre o "homem" e a fotografia merecem registro, como a experiência realizada pelo arquiteto CARLOS EGIDIO ALONSO, em sua tese *Você vê o que eu vejo?*[43] Moradores da periferia paulistana fotografam, entre 1979 e 1982, seu bairro, passando a conversar sobre suas imagens, "reavaliando" seu caráter representacional.

42. Revista do Círculo, (51): 4.° trim. 1983. Dois anos depois, o número 58 não incluiria nenhum titulo deste segmento.

43. ALONSO, Carlos Eugenio. Você vê o que eu vejo? (Usuário, espaço e linguagem). São Paulo: FAU-USP 1984. Tese de mestrado.

A escola, no entanto, deve ser vista de modo mais abrangente que o de mero elemento de formação. Ela expressa em si o conjunto de aspirações para a fotografia em determinado contexto. Uma consciência “vaga” de seu alcance pode ser identificada ao longo da década, e mesmo nos anos 60, no papel de agente normatizador que adquire. Diante de um quadro de aplicações que reúne de moda a jornalismo, a dificuldade em articular uma visão de conjunto, um plano de ação, por exemplo, voltado à questão da regulamentação profissional, tudo, enfim, parece, mais de uma vez, ter encontrado na figura da escola a solução. Revela-se assim uma estratégia vaga. Procurando garantir uma formação harmônica e abrangente, talvez fosse possível estabelecer posicionamentos seguros quanto aos problemas como direitos autorais ou mesmo a remuneração nos diferentes setores.

Com a aceleração do fluxo de informação sobre fotografia e diversificação da produção registra-se, em paralelo, uma procura pela imagem como fonte documental, como registro. Atuando como instrumento de apoio a historiadores, num momento de valorização do patrimônio histórico e artístico e de articulação ou revisão de organismos especializados, a fotografia é foco da atenção geral. Grandes eventos como a Memória Paulistana, montada no MIS em 1975, utilizam-se de todas as mídias, em especial fotos, filmes e anúncios.
No entanto, a história da fotografia paulistana, enquanto tema de investigação, é pequena e recente. Como apontava BENEDITO DUARTE, em 1937, ao defender a inclusão da fotografia no 1.° Salão de Maio, a dificuldade de recuperar um panorama histórico era imensa. Ao mesmo tempo, revela o isolamento e o eterno recomeçar, que a falta de memória gera. “Não temos ainda uma publicação especializada, nenhum

DE IDÉIAS CLARAS E OBJETIVAS

Em suas mãos, a arte de fotografar: todas as dicas sobre câmeras, acessórios, filmes e muito mais.

John Hedgecoe
Manual de fotografia

PLANEJAMENTO DESCOMPLICADO

CURSO PRÁTICO DE DESENHO

Fast language training - 3 vols.

John Hedgecoe
MANUAL DE FOTOGRAFIA

Manuais lançados pelo Círculo do Livro proliferam, com maior intensidade, em meados dos anos 80. Obra de John Hedgecoe anunciada em Revista do Livro (nov./dez. 1990). Col. Ricardo Mendes.

nome ainda se firmou no conceito publico e as raríssimas expressões aparecem em 'fóco' restricto..."[44].

Assim, é compreensível a freqüência com que qualquer acontecimento fotográfico seja designado entre nós como fundador ou inaugural.

Entre os primeiros historiadores informais deve-se incluir o próprio BENEDITO, através de seus livros de memória, reunindo artigos para imprensa[45], além de EDUARDO SALVATORE em seus textos sobre o fotoclubismo em São Paulo. Mas é com BORIS KOSSOY, que se registra uma especialização progressiva enquanto historiador. Ao lado do estudo sobre HÉRCULES FLORENCE, cabe ao autor o panorama mais detalhado até então sobre a fotografia no Brasil no século passado, publicado em 1980 pela F'UNARTE: Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX.

Através de sua coluna na imprensa e trabalhos desenvolvidos no MIS, BORIS consolida a imagem do historiador de fotografia, ausente até o momento. Salvo exceções, fora do contexto paulistano, como a do colecionador GILBERTO FERREZ (Rio de Janeiro, 1908) e, em especial, de PEDRO VASQUEZ (Rio de Janeiro, 1954), este segmento não registra a presença contínua de estudiosos e, por isso mesmo, caracteriza-se pelas iniciativas desarticuladas.

Quanto aos espaços da memória - museus e arquivos é nesta década que têm lugar as primeiras realizações. No entanto, em janeiro de 1954, é possível detectar urna preocupação documental através do boletim mensal do MASP que anunciava: "FOTOGRAFIAS VELHAS - Há algum tempo vem o museu de Arte, publicando periodicamente, no *Diário de São*

44. DUARTE, Benedito Junqueira. O 1.0 Salão de Maio e a photographia. Suplemento em Rotogravura, (107): set. 1937.
45. Em especial, as crônicas reunidas em: À luz fosca do dia nascente. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1982.

Paulo, em seu boletim Diário, um apelo as famílias para que não joguem fora velhas fotografias...”[46] Porém, essas solicitações não parecem ter gerado coleções organizadas, nem funcionado como mecanismo sistemático de documentação. Apenas com a retomada do Departamento Fotográfico do museu, ensaiou-se um programa para aquisição de acervo. Momento de várias realizações, cabe à exposição História da Fotografia no Brasil, em julho de 1973, a marca de primeiro evento do gênero. Organizada por BORIS KOSSOY, reunia peças de colecionadores particulares, entre elas o conjunto de câmeras reunido pelo arquiteto GREGORI WARCHAVCHIK.

De modo geral, os poucos acervos existentes refletem diretamente a necessidade de documentação permanente em cada campo de aplicação dá imagem fotográfica. Pode-se afirmar que a documentação orientada para a fotografia surge apenas neste momento, como subsídio, raramente sistematizada como atividade central.

A criação, em 1970, do MIS, na esfera da administração estadual, e a proposta, idealizada por JULIO ABE WAKAHARA, (Cravinhos, 1944), do MUSEU DE RUA, na municipal, são sinais concretos da maior sofisticação do setor. A primeira instituição, que começa a definir-se na gestão de RUDÁ DE ANDRADE, usa a foto como instrumento documental e elemento gráfico privilegiado. Mas é com a presença, novamente, de BORIS Kossoy, entre 1980 e 1983, que a instituição passa por um período de maior ênfase na fotografia devido a uma conjunção de fatores únicos. Deve-se destacar em princípio a produção historiográfica de seu diretor, a voga em torno do meio e os ensaios promovidos pela COMISSÃO DE FOTOGRAFIA E ARTES APLICADAS, cujas exposições eram montadas na instituição antes de iniciarem sua itinerância. Funcionando de certa forma como um elemento de atração de

46. O Museu de Arte de São Paulo: Boletim Mensal. São Paulo, MASP, jan. 1954.

interessados no setor, promove e acolhe eventos e depoimentos, muito embora sem uma programação propriamente sistemática. Falta maior coerência ao conjunto, aliada a um programa de pesquisa que permita o estabelecimento de um procedimento documental padronizado e passível de impor uma continuidade. Elementos que se tomam imprescindíveis, lembrando-se a natureza de multimeios do museu.

A produção é diversificada. Abre-se em 1980 a SALA HÉRCULES FLORENCE, com câmeras antigas e acessórios; realiza-se a mega-exposição AGFARAMA, expondo-se parte do acervo ligado à fabricante alemã, são publicados os cadernos do MIS, e realizam-se depoimentos.

O MUSEU DE RUA, programa ligado à SMC, é idealizado em 1977 pelo arquiteto JULIO ABE W AKAHARA como forma de divulgar o conjunto de fotografias sobre a capital. Reunidas na esfera do MUSEU HISTÓRICO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA DA CIDADE DE SÃO PAULO, a primeira edição punha na rua, em plena calçada, painéis com reproduções de ruas posicionados de forma a permitir a comparação direta. As edições seguintes atenderam, com o sucesso da fórmula que associava baixo investimento e acesso direto ao "público", aos objetivos mais diversos. Nos anos 80 passa a atuar como fonte de coleta de imagens ao programar eventos dirigidos a determinados bairros ou temáticos.

A fotografia enquanto objeto museológico passa a ganhar espaço. Incorporada ao acervo enquanto obra autônoma, não mais como registro subsidiário, os conjuntos disponíveis em instituições públicas caracterizaram-se, nos anos 70, por serem frutos de tentativas "vagas". À exceção de arquivos técnicos como o da ELETROPAULO ou as coleções históricas na esfera da Secretaria Municipal de Cultura, os conjuntos vinculados aos museus de arte resultam de incorporações recentes, muitas vezes devido a exposições realizadas nessas insti-

Nas ruas com o “Percurso Centro Histórico”, o Museu de Rua (1977). Foto Julio ABE WAKAHARA. In: Projeto Museu de Rua. São Paulo: SMC, 1978.

tuições. Incluem-se neste caso a PINACOTECA, como indica seu catálogo editado em 1988, o MAM, a partir de incorporações após a Trienal em 1980, e mesmo o MASP.

O empreendimento de CHATEAUBRIAND e BARDI merece uma avaliação em separado. Desde o primeiro instante receptivo à fotografia, bem como a outras linguagens" contemporâneas", reflete assim muito do seu perfil museológico inserido numa visão moderna. Ou seja, um museu enquanto pólo difusor e de ensino, em que a parte didática funciona a um só tempo como forças centrípeta e centrífuga. Este aspecto estende-se às tentativas de formar acervo fotográfico, gerando um conjunto irregular, fruto possivelmente da "diversidade" de usos da técnica pelo museu. No entanto, essas imagens, que não foram ainda sistematizadas, contrapõe-se ao recorte geral do acervo da instituição, nitidamente mais clássico, com menor presença do contemporâneo.

Não será antes dos anos 90 com a coleção PIRELLI que se estabelecerá uma investida de maior porte, ainda que até o momento isolada. Lembre-se de qualquer modo a falta de uma tradição local de doações ou a impossibilidade de compra de acervos que resultam num crescimento e permanência baseado em espasmos.

Dentre os acervos fotográficos públicos, caso utilize-se a acepção de museu como organismo voltado não apenas para a guarda, mas a coleta, pesquisa e difusão sobre fotografia, não seria possível apontar outros exemplos além do MUSEU DA IMAGEM E DO SOM e a SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. Falta, porém uma visão integrada, em especial quando articula acervos de natureza diferenciada, e continuidade das atividades.

Outras instituições mantêm, a partir dos anos 70 principalmente, acervos fotográficos paralelos voltados para o uso técnico ou documental. Em especial, aquela vertente constituída por depositárias de documentações pessoais de artistas, escri-

tores ou políticos corno o INSTITUTO DE EsTUDOS BRASILEIROS ou o MUSEU LASAR SEGALL[47]. Estas imagens passam a representar, nesses acervos, fundos per se. No caso da coleção de SEGALL, por exemplo, não só por caracterizar urna coleção de imagens domésticas, mas principalmente pela preocupação do pintor em documentar sua produção, um gesto precoce em termos locais.

Na esfera privada, a dificuldade de avaliação é grande. Embora faltem informações, a presença de colecionadores especializados em imagens fotográficas aparenta ter sido sempre reduzida, registrando-se em maior número aqueles interessados pela cartofilia ou os voltados para o setor de câmeras. Nesta categoria, ganham notoriedade coleções corno a do arquiteto GREGORI WARCHAVCHIK. e a da família ARROYO, que constitui o acervo do MUSEU DA CINÓTICA, ativo desde meados dos anos 60.[48] Quanto ao conjunto de fotografias, o gênero mais comum é ainda o de retratos, basicamente originários de acervos pessoais, corno o de CARLOS EUGÊNIO MARCONDES DE MOURA.
No que toca a este ponto vital, a mão-de-obra especializada em preservação, a década de 70 vai registrar um início de especialização no setor de conservação e restauro. No pequeno conjunto, destaca-se JOÃO SÓCRATES OLIVEIRA, responsável na transição para a década de 90 por boa parte das orientações metodológicas em acervos paulistanos. Por sua vez, JOSÉ DE BONI, de início através de cursos na galeria ÁLBUM, exerce papel relevante enquanto ensino; já SÉRGIO BURGI, po-

47. Além de todas as atividades desenvolvidas, o Museu mantém a biblioteca JENNY KLABIN SEGALL, especializada em fotografia, cinema, teatro e comunicações, responsável também por suas bibliografias temáticas realizadas a partir desse acervo.
48. Com certeza, há um elenco maior de coleções similares, como a do fotógrafo PIVA, mas sempre mantidas fora do acesso público. Juntamente com outros conjuntos de objetos como equipamentos de estúdio, laboratório e mesmo literatura técnica, exigiriam um esforço de documentação em função da reconstituição do perfil técnico do campo.

litécnico com passagem pelo DEFOBI, com especialização nos E.V.A., atuará nos anos 80 como assessor, em nível federal, pela FUNARTE.

Se, no tocante à memória, os acervos de imagens e equipamentos aparecem então de forma isolada, com problemas de tratamento, outras fontes documentais, no caso escritas, não serão nem ao menos objeto de maior atenção. Analisando o conjunto de revistas especializadas, o panorama de dispersão e parcialidade das coleções existentes em acervos públicos não se alterará até os anos 90. Quanto à pesquisa, digamos ao menos "alguma pesquisa", aquela voltada a identificação de produção, seja autoral seja pelo menoS a dirigida à recuperação de imagens dispersas, aquela dedicada à articulação de informações sobre as imagens e suas formas de difusão, faltam locais e instrumentos. Enfim, não vingaram em São Paulo meios para a documentação e acompanhamento da produção como forma de subsidiar uma história da fotografia aqui consumida.

Finalizando a década de 70, a movimentação ao redor de grandes eventos, como a I Trienal do Museu de Arte Moderna, e a participação nos Colóquios Latino-americanos de Fotografia, em 1978 e 1981, parecem fortalecer a sensação de vivenciarmos um período de efervescência. Note-se que a crescente internacionalização da produção fotográfica brasileira em eventos como os colóquios e pouco depois o *Mois de la Photo* parisiense chega a ofuscar um fato: o total isolamento local do circuito de exposições internacionais.

Os sinais de vitalidade são acompanhados, com maior ou menor conseqüência, por iniciativas oficiais de estímulo a produção e divulgação. No âmbito federal, basta sinalizar a atuação da FUNARTE, através do NÚCLEO DE FOTOGRAFIA a partir de 1979. Autônomo na década seguinte como INFoto, que seria extinto em 1990, privilegia um raio de ação, baseado no Rio de Janeiro,

mas voltando-se progressivamente para os centros fora da Região Sudeste. Opção estrategicamente correta, que levou, porém, a uma presença reduzida em São Paulo devido à falta de articulação com um agente local. Restrito nos momentos de maior visibilidade a um espaço de exposições improvisado[49], isto pode ter gerado um alheamento danoso a ambas as partes.
Não será por isso que a produção paulista deixará de estar presente nas coletivas da galeria da FUNARTE carioca e em seus eventos regionais.

Na esfera estadual, a formação da COMISSÃO DE FOTOGRAFIA E ARTES APLICADAS[50] é, ainda que sujeita a altos e baixos, produtiva, promovendo documentações, gerando exposições e publicações. Formada em 1976, apóia ainda eventos como os Encontros de Campos de Jordão, idealizados por STEFANIA BRIL.

Quando a década termina, não resta dúvida de que o movimento ao redor da fotografia é reconhecido pela sua excepcionalidade, independente da qualidade ou dos encaminhamentos tomados. A primeira reação dos seus participantes, dos seus contemporâneos, é identificar o porquê dessa expansão.

Desvinculado de uma análise mais profunda, um motivo surge na figura de *Blow Up* (1966), filme de MICHELANGELO ANTONIONI. Seja o historiador BORIS KOSSOY seja o então fotojornalista MARCOS MAGALDI, ou mesmo CLAUDIO KUBRUSLY, este título é uma menção recorrente[51]. A trajetória de um

49. Funcionando no escritório regional, juntamente com a livraria e o teatro, na Alameda Nothman, 1058.
50. Criada através do Decreto 7.730 de 23.3.1976, passa a denominar-se apenas COMISSÃO DE FOTOGRAFIA sete anos depois, conforme Decreto 20.959 de 1.6.1983. Indicada a cada dois anos, teve como presidentes CLAUDIO KUBRUSLY (1976), BORIS Kossoy (1978, 1980), CRISTIANO MASCARO (1983). A última, indicada em 1988, não chega a reunir-se.
51. Ressalte-se que Kossoy indique o filme como primeiro item de um conjunto de justificativas sobre o então recente *boom* fotográfico. Kossoy,

fotógrafo que registra um assassinato, do qual só toma conhecimento ao ampliar suas fotos, repercute até mesmo no título, *Blow Up*, empregado como referência à sua obsessão em ampliar as imagens ao máximo na tentativa de identificar pistas sobre o criminoso. Argumento que nos aparece hoje estranhamente guindado a uma escala indevida,é sempre apontado como motivador de um interesse crescente por tudo que se relacione com o meio. . Fazendo um balanço mais atento, talvez essa expansão possa ser justificada por razões diversas ao longo da década. Uma delas é mesmo conseqüência do crescimento do setor durante os anos 50 aproveitando parte do interesse gerado pelo boom do fotojomalismo. Outra é, talvez, reflexo da circulação crescente de informação sobre o setor, que ocorre no exterior, sentida através das importações de revistas especializadas e livros, além de registrada também, ainda que tenuemente, pela grande imprensa, e, enfim, trazida pelos profissionais ou interessados pelo tema no regresso ao país. Mas, em verdade, é necessário lembrar que a permanência de alguns fatores, como as revistas, paralelamente ao sucesso de novos empreendimentos, como as galerias, estabelece um complexo em que os diferentes participantes alimentam-se do todo de modo recíproco. Acrescente-se ainda que a expansão da televisão durante os anos 70, com a implantação de uma rede nacional de comunicações, permitiu de certa forma um segundo boom do fotojomalismo[52], estimulando um aumento do interesse pela fotografia, a ponto de tomar-se um padrão de produção.

1975 p. 6; (MIS/1979) Depoimento de MARCOS MAGALDI; Depoimento de CLAUDE KUBRUSLY (CCSP /FA).

52. O papel de difusão, pela imprensa, da fotografia como meio expressivo adquire na experiência do Jornal da Tarde (1966) uma marca inegável. Diagramação inventiva de texto e imagem tomou-se praticamente sua identidade.

A aridez dos anos 80

"Este foi um ano cinza. Enquanto o fotojornalismo, a fotografia publicitária e editorial continuaram alimentando o imenso imaginário contemporâneo, aquela que merece os espaços de galerias e museus não mais conseguiu esconder seu fôlego curto. (...)

"Como a realidade prosaica de uma produção cultural significativa pouco tinha a ver com a euforia criada pela divulgação constante dos eventos, a partir de 80 as exposições começaram a perder qualidade e a se tornar cada vez mais repetitivas. (...) "Em 1982 veio a quebra."[1] A posição do crítico MORACY OLIVEIRA, defendendo que a produção, digamos ensaística, perdeu espaço frente ao fotojornalismo em decorrência dos acontecimentos mais imediatos, como a Copa e as eleições, merece atenção. O tom de desencanto da, avaliação parece ser uma reação grave, considerado o curto espaço dos tempos mais eufóricos.

Um balanço das linhas lançadas na década anterior em qualquer aspecto é desalentador pela falta de continuidade, pela perda do ímpeto. O refluxo do público dessa fotografia

1. OLIVEIRA, Moracy R. de. a ano cinza da fotografia. Jornal da Tarde, 1.1.83, Caderno de Programas e Leituras, p. 6.

ensaística em meados da década está relacionado, no entanto, a elementos mais diversos como o papel dos novos mídia, a exemplo do vídeo ou da informática.

Os anos 70 e 80 revelam que a fotografia, a de autor, a ensaística, ou simplesmente a que se desprende de sua função de origem e ganha destaque como valor expressivo, não consegue estruturar seu espaço nos termos tradicionais: o mercado de arte. Num quadro econômico em deterioração profunda, perdem-se importantes pólos de difusão.

Em 1982 desaparece a galeria ÁLBUM[2]; em 1987 a revista Fotóptica, que substituíra Novidades Fotóptica após 1982, é descontinuada. A interrupção temporária das atividades da FoTOGALERIA FOTÓPTICA por quase dois anos até a abertura da nova sede em Pinheiros como GALERIA FOTÓPTICA em 1986, colabora na desaceleração do conjunto, embora algumas exposições tenham sido empreendidas em conjunto com o MAC através do ESPAÇO FOTÓPTICA - MAC/USP.

O projeto da galeria ÁLBUM revela uma estratégia que procurava driblar a fragilidade, ou mesmo a impossibilidade, de orientar a sustentação econômica para um "mercado de arte". Associando o setor de exposições aos serviços de estúdio e laboratório pretendia-se viabilizar a galeria. Explorando a locação desses espaços e a prestação de novos serviços, como, por exemplo, uma biblioteca especializada liberada para sócios, procurava-se sofisticar progressivamente a fórmula. Um plano que falha aparentemente por uma inversão na sua execução, com o início das atividades da galeria sem a contraparte do estúdio e demais serviços[3].

2. JOSÉ DE BONI passa a atuar na área de laboratório, destacando-se pelo atendimento na faixa do *fine print*.
3. A idéia de núcleo de interesses diversos é partilhada, aqui e ali, por outras iniciativas. A criação da CLÍNICA FOTOGRÁFICA, em 1992, por IATÃ CANNABRAVA, aproxima a escola a serviços como show-room de equipamentos e serviços de computação gráfica (Alameda Lorena! 800).

O mercado de arte, olhando ao longo do período, deixa a primeira impressão de que o produto fotografia está sempre por acontecer. A gravura, com a qual partilha algumas características, como o suporte papel além da múltipla tiragem, conquista nas duas últimas décadas um número crescente de adeptos. Oriundos de segmentos sociais emergentes, a aquisição de obra de arte surge como “necessidade”, sem disporem, contudo de condições de investimento nos suportes tradicionais. A fotografia, através de seus agentes, tenta disputar essa faixa de mercado. Sem sucesso, porém. Por quê?

Provavelmente a origem do problema estaria na ausência de uma cultura fotográfica, reconhecida como tal através de um sistema de valores, de uma história e a inexistência de referências autorais. Poucos são os fotógrafos reconhecidos fora do seu próprio meio, exceção feita, no período, aos da área de moda.

O intenso uso da fotografia enquanto” arte aplicada” também compromete sua participação no mercado. Muitas vezes sujeita seu produto a inflexões de “outros mercados”, utilizando valores e padrões alheios.

A situação complexa dificulta um posicionamento comum entre os profissionais, já divididos quanto à relação com o mercado. Enquanto uns defendem a fotografia numerada com uma tiragem limitada, outros acreditam que o conceito de obra única não se aplica neste caso. CLAUDIO KUBRUSLY, dono da ENFOCO, por exemplo, defende, em 1972, que o valor das obras expostas em sua galeria depende de suas qualidades intrínsecas e não da existência de um número maior ou menor de exemplares.

“A fotografia como manifestação de uma linguagem plástica não obedece a leis econômicas como as que regem o mercado das artes. Os preços serão comparativamente baixos, não haverá limites nas tiragens unitárias. O negativo arquivado devido a sua provável importância, ficará como uma docu-

mentação de uma época, estilo e linguagem. A compra não sendo levada em conta as flutuações do mercado de arte ficará apenas no gosto do comprador pela foto e não o cálculo de quanto poderá valer daqui há 20 anos. Não entra no mercado de arte, mas sim no gosto da pessoa que quer comprar."[4]

A expectativa geral parece caminhar no sentido oposto, na tradição daquele" mercado". As galerias especializadas, agentes usuais desse sistema, parecem ter privilegiado o aspecto de difusão em detrimento do econômico, à exceção da ÁLBUM, talvez. Os museus, que em nosso contexto raramente participam como compradores, pouco contribuíram para isso. CLÁUDIA ANDUJAR tenta, em 1975, no recém-criado departamento de fotografia do MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, estabelecer critérios de pagamento para a aquisição de acervo.
São definidos preços diferenciados em várias categorias[5], em vista da destinação momentânea de verbas. Sem resultados, porém.

Aquisições por instituições ocorrem nessas duas décadas de forma ocasional, fabricando-se um valor de mercado de modo oblíquo. Assim, as referências são preços internacionais ou os praticados em setores paralelos, como o de agências de imagem ou publicidade.

Os segmentos mais próximos à questão de mercado encontram soluções próprias ou mantêm-se sem produzir efeitos maiores para uma política de autor. O livro encontra, nos anos 80, a "solução" do incentivo fiscal; enquanto a alternativa das séries de pôs teres e postais - "de arte" ou "de autor" - enfrenta a concorrência maciça da importação de imagem.

4. KUBRUSLY, Claude. [s.t.] Folha de S.Paulo. 7.6.72, p. 35 (CCSP /FA).
5. A saber: fotografia individual em preto/branco; portfólio com 10 ou mais fotos; reproduções em cores de transparências por processo Cibaprint; silkscreen derivado de processos fotográficos; objeto fotografia; fotografia experimental e fotografia antiga. Fonte: Memo interno, anos 70.

Essas questões alteraram o espaço ocupado pela fotografia nas galerias de arte não especializadas? Certamente muito pouco, mesmo após a expansão dos anos 70. A situação pode ser justificada, em parte, pela difícil penetração da fotografia como mercadoria de arte, mas também por condições específicas ao mercado de artes plásticas. Após um crescimento explosivo da década anterior, altamente especulativo, este enfrenta um refluxo.

Os procedimentos são montagens de eventos paralelamente à programação principal e a restrição a nomes consagrados. Alcançam alguma relevância ‘em meados da década de 80 a PAULO FIGUEIREDO GALERIA DE ARTE e a ARCO, de BRUNO MUSATTI[6]. Embora episódica, essa presença da obra fotográfica revela uma aceitação pelas galerias como objeto de exposição, ainda que muito pouco seja justificado por seu “valor de mercado”.

O nível de informação sobre fotografia disponível na im~prensa sofre uma queda, motivada por uma dispersão dos espaços, orientados quase estritamente para os roteiros culturais. Os críticos e colunas especializadas desaparecem. STEFANIA BRIL, única remanescente, passa a atuar como colaboradora eventual, ainda no jornal *O Estado de S.Paulo*.

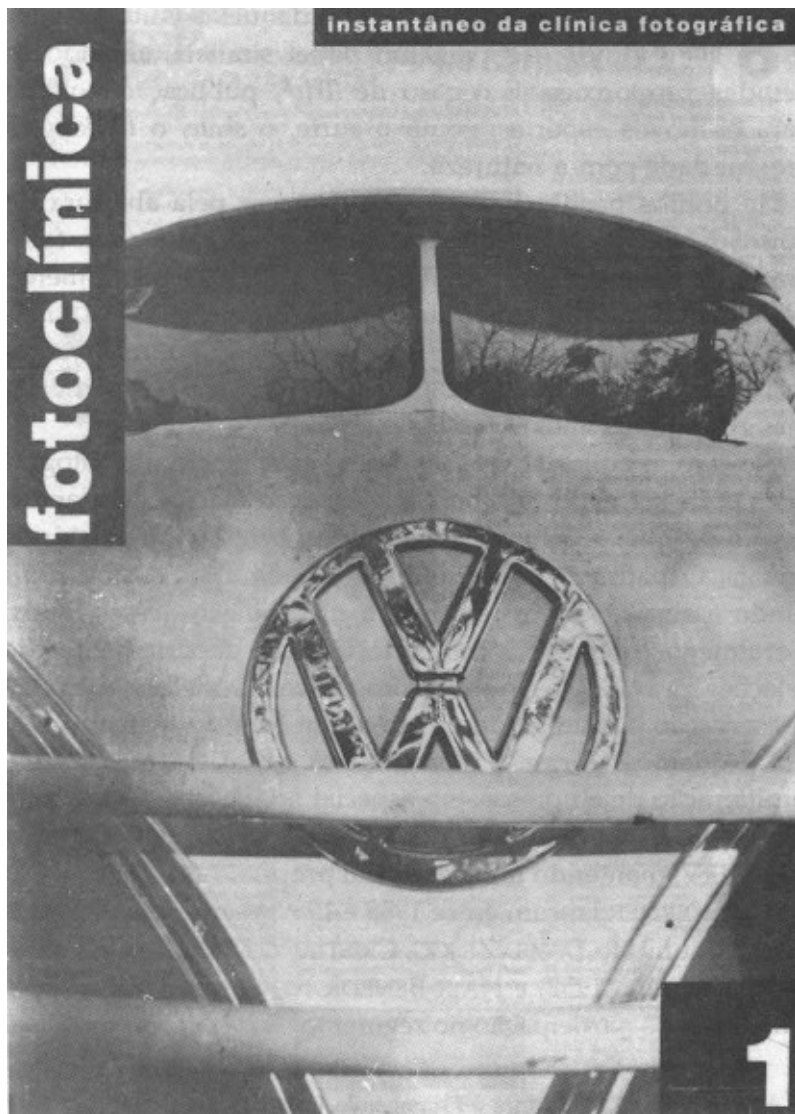
Como coluna permanente, a de maior duração na grande imprensa é a vinculada ao caderno FOLHA INFORMÁTICA, lan-

6. Respectivamente na Rua Dr. Mello Alves, 717 e Alameda Tietê, 46.
Embora sediando exposições fotográficas com menor freqüência, a GALERIA SÃO PAULO (Rua Estados Unidos, 1456), com seu espaço na mídia, certamente obtém maior repercussão junto ao grande público.

çado pelo jornal Folha de S.Paulo em março de 1983, como "Caderno de Áudio, vídeo, foto e computadores". Com uma página semanal voltada basicamente para a abordagem técnica através da análise de equipamentos, além de informativos sobre cursos, conta com a presença de DERLI BARROSO na fase inicial. ANA MARIA GUARIGLIA responde posteriormente pela coluna, até 1991, quando a sessão sofre uma redução de tamanho.

A subtitulação do caderno já apontava o espaço perdido nos primeiros anos da década para as matérias voltadas para o mercado de som, fenômeno que ocorria também nas revistas do setor, posição assumida em seguida pela informática. Por outro lado a ênfase na técnica e a cobertura de novos lançamentos remetem a uma tradição arraigada na imprensa. Em 1958, por exemplo, na segunda fase da revista Iris, os editoriais definiam um programa voltado ao ensino e difusão da técnica, em detrimento da informação sobre cultura fotográfica.

As revistas especializadas reduzem-se ao final da década.a Irisfoto, nova denominação para o empreendimento de KORANYI adotada em 1984. A publicação permanece, mas sem obter uma penetração no mercado que permita investimentos gráficos maiores, além da ausência de uma linha editorial atraente, ao menos para o público "interno". Nesse quadro, entende-se como um periódico de divulgação de uma multinacional possa ter assumido um papel de difusão único. A RC'l1ista Goodyear vincula na segunda metade da década ensaios temáticos, com apuro gráfico e edição de imagens privilegiada. Entre 1985 e 1992, contando com EDUARDO SIMÕES na edição de imagens, a revista[7] consegue impor uma marca, valorizando a fotografia, ao menos para o seu público de, digamos assim, "formadores de opiniões". Já atuando em outra esfera de público, pode-se ressaltar que a proliferação de revistas de

7. Trimestral, com distribuição gratuita. Publicação interrompida.

Fugindo do marasmo, ocorrem tentativas isoladas visando estimular a circulação de informação. Vinculada à CLÍNICA FOTOGRÁFICA, misto de escola e posto de serviços, surge em outubro de 1992 o boletim Fotoclínica. Col. Ricardo Mendes.

"comportamento" / "modo de vida" e daquelas voltadas para os esportes radicais assume um papel similar, tomando as devidas proporções. É o caso de Trip[8], publicação voltada para os novos esportes, como o surfe, o skate, o trekking, a proximidade com a natureza.

Há pontos positivos, porém. A começar pela abertura de dois novos espaços para exposições especializados em fotografia, na região de Moema. A COLLECTOR'S, empreendimento de ANDRÉ BOCCATO, contando com a presença de ROSELY NAKAGAWA, após sua passagem pela GALERIA FOTÓPTICA, junta-se à CASA DA FOTOGRAFIA FUJI, coordenada por STEFANIA BRIL, inaugurando os anos 90[9].

No campo editorial, o boom das edições de ensaios fotográficos pode ser explicado pela participação maciça de grandes empresas que procuram sofisticar os brindes ou relatórios anuais. O padrão gráfico refinado impõe altos custos, definindo assim o próprio alcance, a distribuição desses livros. Geralmente enviados como cortesia pelos departamentos de relações públicas, as publicações, talvez o melhor meio de preservação e divulgação, ficam assim fora do mercado.

De qualquer forma o aquecimento editorial permite uma proliferação de empresas, em especial no período de vigência da Lei SARNEY[10]. A editora SVER & BOCCATO ganha espaço após 1987, mantendo linha editorial própria. ANDRÉ BOCCATO e LILY SVERNER lançam entre 1988 e 1989 a série" As melhores fotos", reunindo DAVID ZINGG, CRISTIANO MASCARO, J. R. DURAN (Espanha, 1952) e NAIR BENEDICTO, além de publicações isoladas e de participação no segmento de livros empresariais.

8. Editada por TRIP Editora e Propaganda Ltda., desde 1986.
9. COLLECTOR'S, inaugurada em 27.3.90, na Rua Normandia, 18, e transferida, após breve período de suspensão de atividades, para a Rua da Mata, 80 (Itaim) em 15.10.92; CASA DA FOTOGRAFIA FUJI, na Avenida Vereador José Diniz, 3400, aberta em 1990.
10. Lei 7.505/86.

Em busca de uma imagem: logotipos dos anos 80. Col. Ricardo Mendes.

A partir de 1991 continua suas atividades como BOCCATO EDITORES LTDA.

Quanto à literatura disponível, o gênero continua dominado por manuais. Dos ensaios editados em São Paulo, será o pequeno volume da série Primeiros Passos - O que é fotografia? - o de maior penetração[11]. Além deste texto da autoria de CLAUDIO KUBRUSLY, VILÉM FLUSSER (1920-1991) lança em 1985 Filosofia da caixa preta, e STEFANIA BRIL comenta trabalhos “clássicos” de fotografia no seu Notas, de 1987[12]. ROLAND BARTHES e SUSAN SONTAG são os principais autores estrangeiros nesta categoria, senão os únicos. Serão cariocas, porém, os editores de A câmera clara e Ensaios sobre fotografia, lançados na primeira metade da década.

Entre as publicações sobre história da fotografia, excetuando-se os álbuns que reproduzem basicamente imagens urbanas entre 1860 e 1920, destaca-se a de PIETRO MARIA BARDI, com seus comentários pessoais - Em torno da fotografia no Brasil, de 1987, e a publicação coordenada pelo colecionador CARLOS EUGENIO MARCONDES DE MOURA: Retratos quase inocentes (1983). Reunindo ensaios de CARLOS LEMOS, ARACY AMARAL e JEAN-CLAUDE BERNARDET, concilia texto e imagens do seu acervo de retratos.

Chama a atenção ainda a inexistência em língua portuguesa de títulos voltados para a história da fotografia internacional, em qualquer nível ou orientação. Associada ao quase isolamento do circuito de eventos internacionais, mesmo latino-americano, o paulistano, de modo geral, não tem possibilidade de reconstituir um quadro uniforme.

11. Editado pela Brasiliense em 1983, é relançado pelo Círculo do Livro em [1991].
12. Editados pela HUCITEC e KODAK, respectivamente.

Se a pequena produção acadêmica sobre fotografia raramente alcança edição, registram-se porém cursos de pós-graduação diretamente voltados para o setor. No âmbito da Universidade de São Paulo, pode-se destacar BORIS KOSSOY no Departamento de História (FFLCH), em 1987, analisando a fotografia como fonte documental[13]. Mas será no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (USP) que, a partir de 1982, ANNATERESA FABRIS oferece com alguma regularidade cursos sobre relações entre arte e fotografia nos séculos XIX e XX.

Há uma paradoxal sensação de perda no quadro de eventos e cursos caso se tome como padrão a "efervescência" do final dos anos 70. No entanto, o fluxo manteve-se intenso, embora disperso.

Talvez essa sensação origine-se na falta de continuidade dos eventos e das promoções institucionais, nas circunstâncias diversas entre si que os vários setores de aplicação de fotografia atravessam, mas principalmente na ausência de um amadurecimento do pensamento crítico. Em outras palavras, ressente-se do pouco desenvolvimento do instrumental de análise da produção visual.

Como indicado no período anterior, a disseminação explosiva de mostras, com níveis de curadoria e produção extremamente distintos, em locais sem condições, além de envolverem realizações sem continuidade, implicou uma deterioração da expectativa do público. Com as perdas de galerias, a interrupção dos trabalhos dos primeiros curadores, esse fator de degradação ganhou mais força apesar dos novos empreendi-

13. Curso de pós-graduação, oferecido novamente em 1988 – *A fotografia como documento* -, como professor convidado.

mentos. A própria tentativa de articular um mês da fotografia, inspirando-se no modelo francês, conforme promoção da associação NAFOTO em 1991[14], estampa isso.

O quadro nebuloso associa por um lado sinais de expansão, embora esparsos. Muitas vezes como resquício do momento anterior, desdobramentos de atividades ou retomada de iniciativas a exemplo do MUSEU DE ARTE MODERNA e a I Quadrienal, realizada em 1985; o ESPAÇO FOTÓPTICA, com grandes painéis instalados em plena Praça da Sé; ou ainda a galeria J. B. SCALCO, inaugurada em 1985, no SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO[15], única especializada em fotojornalismo. Por outro lado, permanece a impressão de alteração do envolvimento do público e, talvez, da posição da fotografia no conjunto da produção cultural.

De qualquer forma novos rumos tornam-se muito concretos no desenrolar dos anos 90. A digitalização de imagens e o processamento posterior são aplicações em evidência. De modo completamente diverso à holografia, que não consegue sair da categoria de *side show*, a imagem digital encontra usos os mais diversos. No que interessa à nossa abordagem, basta ver o seu emprego como elemento de difusão realizado pelo INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Através do CENTRO DE INFORMÁTICA ITAÚ; inaugurado em 1989, com bancos voltados para artes plásticas, passa em dezembro de 1991 a operar um núcleo com imagens sobre a Avenida Paulista. Complementando as fotos, estarão disponíveis, ao final de 1992, dados sobre os respectivos fotógrafos. Na mesma direção aponta o MUSEU PAULISTA, ligado à Universidade de São Paulo, quando no

14. Programado para maio de 1993.
15. Rua Rego Freitas, 530, sobreloja. Ocupava o corredor principal.

biênio 1990/1991 passa a buscar financiamento para desenvolver um banco de imagens voltado, principalmente, para a constituição de um núcleo de 500.000 fotos de paisagem urbana brasileira. Fazem parte do projeto três outros núcleos orientados para a mulher, o espaço doméstico e a caricatura.

Se o resultado visual via digital depende de investimentos pesados, é possível dispor progressivamente de produtos finais adequados a custos menores. Não há limites visíveis no momento. De um lado, ainda no setor institucional, no âmbito de uma entidade de classe como a FIESP agiliza-se a consulta ao seu acervo de informações sobre a produção industrial do estado através do uso de banco de imagens em discos ópticos, fornecido pelo setor de computação gráfica da FOTÓPTICA.
Por outro lado, o crescimento do mercado de imagem digital permite que o laboratório CURT chegue a planejar a prestação de serviços nessa área para setores de publicidade, em janeiro de 1992.

Na produção fotográfica mais autoral, o processamento de imagem expande-se em ritmo mais vagaroso, em decorrência dos investimentos. CARLOS FADON VICENTE (São Paulo, 1945) exibe no MASP em 1986 imagens urbanas utilizando esse processo, na mostra “Passagens”. De início atuando sobre a cor e o contraste, sua produção passa a abordar a potencialidade do equipamento como um todo, a ponto de os últimos trabalhos utilizarem o texto como elemento de composição, prevalecendo sobre as imagens[16]. Pouco a pouco exemplos isolados vão se agregando, fazendo uso conjugado do xerox colorido,

16. Vectors (MASP/1991) reúne trabalhos desenvolvidos durante sua permanência na The School of the Art Institute of Chicago, onde realiza seu mestrado.

reunindo, algo natural, profissionais de publicidade como KLAUS MITIELDORF.

Pode-se arriscar que há um crescimento na vertente de experimentação, independente da solução técnica. Seja por meios digitais, seja pela intervenção na cópia, como os trabalhos mais recentes de CLÁUDIO FEIJÓ. O evento promovido pelo SESC e UNESP, em 1991, intitulado II Studio Internacional de Tecnologia de Imagens[17] pode ser tomado como índice dessa movimentação. Dando continuidade ao encontro realizado na XX Bienal (1989), dedicado à eletrografia, o II Studio reúne um círculo. mais abrangente de suportes e aplicações.

Aparentemente, não se questionam limites ou a natureza da fotografia. Aparentemente, a fotografia está incorporada como suporte plástico. Ou, como parece mais correto, a ausência de “programas específicos” por parte desses produtores revela a inserção dessas obras no contexto artístico contemporâneo, que há muito abandonou o suporte como elemento de classificação.

A fotografia, porém, continua. A presença anteriormente indireta nas Bienais, por exemplo, dá espaço para grandes eventos. Em 1985, na XVIII Bienal, MAUREEN BISILLIAT (Inglaterra, 1931) reúne na sala O Turista Aprendiz, inspirada nas fotos de MÁRIO DE ANDRADE, suas imagens e o trabalho desenvolvido com artesanato latino-americano. Em 1987, ANNA HELENA MARIANI (Rio de Janeiro, 1935) exibe Fachadas, “documentando” o casario de pequenas cidades do nordeste[18].

No entanto, no âmbito do debate, das idéias, o panorama ao longo dos anos 80 parece silencioso. A reduzida produção escrita, na imprensa reduzida ao press-release padrão, revela talvez a ausência de um instrumental crítico. Ao menos, o seu

17.SESC Pompéia, 7.6 a 4.8.91. Coordenação de LUIZ GUIMARÃES MONFORTE.
18. Lançada em livro pela Nova Fronteira, em 1988.

pouco desenvolvimento. As vertentes de análise parecem restritas ao valor documental ou à antropologia visual, neste caso quase um lugar-comum neutralizando suas potencialidades. Por outro lado, amplamente difundidos, restam os ícones BARTHES-SONTAG, sinalizando o quadro de informação parca e sem desenvolvimento. Os dois autores assumem, de certa forma, o papel que na geração anterior teriam os clássicos artigos de WALTER BENJAMIN (1892-1940) e HENRI CARTIER-BRESSON: A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução e *O momento decisivo*19.

Estes nomes remetem diretamente à questão do intercâmbio de informações. Embora o "comércio'" audiovisual seja mais flexível, sujeito às esferas econômicas, no que toca à informação sobre fotografia a regionalidade parece ainda intensa. Não só no setor de exposições, mas também no que se refere. a revistas especializadas. Com a exceção maior feita a Iris, raros títulos fogem ao circuito restrito da Região Sudeste2°. Vinculando a maior fatia audiovisual do país, o eixo Rio-São Paulo pouco vê e consome da produção de outros pólos. Receptivo enquanto campo de trabalho, revela-se ainda omisso no que toca à troca de informação. Fica evidente a ausência de meios mais eficientes de intercâmbio cultural e memória, problema apenas evidenciado pela estratégia adotada na política de eventos do INFoto, em nível federal.

19. Disponíveis, em geral, na forma de artigos ou em antologias, ao final dos anos 50. O ensaio de BENJAMIN: Pequena História da fotografia, também dos anos 30, será publicado apenas nos anos 80, na antologia Magia c técnica, arte e política (São Paulo: Brasiliense, 1986).
20. Seria necessário avaliar o alcance desse mercado editorial, através de dados de vendagem, coleções em acervos de outros estados, cartas de leitores, etc.

A figura do fotógrafo nos anos 90, embora aparentemente ofuscada por outros profissionais de mídia como vídeo e computação gráfica, revela sob nova configuração a importância da imagem, em todas as fases de sua produção. Certamente, enquanto objeto de valor referencial inserido num processo social dinâmico, a forma eleita para representar a fotografia identifica sua faceta dominante no momento.

Seu produtor, o fotógrafo, que durante longos períodos foi associado ao retratista e, progressivamente, ao fotojornalista, passa a transferir-se para o setor de moda. Em termos locais, embora seja possível mais uma vez lembrar de *Blow Up*, isso começa a despontar em filmes como Bebel, a garota-propaganda (1967), primeiro longa-metragem de MAURICE CAPOVILLA[21].
Como intermediário entre a "realidade" e o mundo do imaginário da publicidade, da "identidade real", se o trocadilho for compreensível, o fotógrafo adquire a forma de ponto de acesso. Uma variação, na vertente da revista erótica, será tema do filme O fotógrafo, de JEAN GARRET, realizada em 1980.

Na última década, com a definição de um quadro produtivo em publicidade mais diversificado, o fotógrafo de moda centraliza a identidade do próprio meio técnico. A fotografia passa a ser tratada como objeto de consumo, revelador de status. Mas lembremos, trata-se de uma determinada fotografia, num procedimento que em outros momentos privilegiou outros gêneros de produção fotográfica. Assim, livros ou revistas com trabalhos de BOB WOLFENSON ou DURAN, como pouco antes seriam MIRO ou TRIPOLI, ou qualquer referência à moda tornam-se notícia. Tornam-se a própria fotografia.

21.Adaptado do romance de IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, Bebel que a cidade comeu narra a carreira de uma garota-propaganda.

ANEXO
Bibliografia mínima

Ensaios de fotógrafos estão discriminados ao longo do texto, restando aqui, no tocante a livros, apenas os principais títulos voltados para a história da fotografia paulista. A listagem restrita, enfaticamente voltada sobre o século XIX, reflete o parco material à disposição.

Por outro lado, as revistas especializadas constituem uma das fontes de maior relevância para futuros estudos.

LIVROS

ÁLBUM comparativo da cidade de São Paulo: 1862-1887. São Paulo: SMC, 1981. 53p. + il.
Textos de Ernani Silva Bruno, Benedito Lima de Toledo, Carlos Lemos e Boris Kossoy.

COSTA, Helouise Lima. SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. 2v. v.1: texto (179 p.); v.2: fotos (113). datilografado.

GOULART, Paulo Cezar Alves. *Fotografia em São Paulo; anúncios e notícias em jornais e almanaques*: *1893-1900*. São Paulo: SMC/ CCSP/Div. Pesquisas, 1988. 114p. datilografado.

KOSSOY, Boris. Fotografia. In: *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983. v.2. p. 867-913. il.

_____. Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980. 125p. il.

_____. Panorama da Fotografia no Brasil desde 1832. O Estado de S. Paulo, 18.10.1975, Suplemento do Centenário n.o 42. 6p. il.

_____. São Paulo, 1900. São Paulo: Kosmos/CBPO, 1988. 156p.il.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org). Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel, 1983. 198p. il.

MUSEU Histórico da Imagem Fotográfica da Cidade de São Paulo. *Projeto Museu de Rua: Percurso Centro Histórico do Anhangabaú e do Viaduto do Chá - Memória da Sé*. São Paulo: SMC/DPH, 1979. 102 p. il. (Registros, 3)

PAIVA, Joaquim. *Olhares refletidos: diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989. 255p. currículos.

SÃO PAULO em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914). São Paulo: IMESP /SEC/ Arquivo do Estado, 1982. il.

PERIÓDICOS

AEROFOTOGEOGRAFIA. São Paulo: Instituto de Geografia / Universidade de São Paulo, (1966-?). Periodicidade irregular. Formato: [meio ofício]
Acervo: GEO

AGFA NOVIDADES. São Paulo: AGFA, (1934-?). Bimensal.
Acervo:

AKOPOL. São Paulo: Akopol, (1978-[1980]). Trimestral Formato: 28 x 21 em. Gratuita.
Acervo: CMSP

ÁLBUM: boletim. São Paulo: ALBUM, (1980-[1981]). Mensal. Xerox. Formato: meio ofício. Gratuita.
Acervo: MLS

ASSOCIAÇÃO DOS JORNALISTAS DE IMAGENS DO ESTADO DE SÃO PAULO: Boletim informativo. São Paulo: Associação dos Jornalistas de Imagens do Estado de São Paulo, (1992-).
Acervo:

ATUALIDADES CINÓTICA. São Paulo: Cinótica, (1960-). Revista/ catálogo. Semestral. Gratuita.
Anúncio indica o título CINÓTICA JORNAL, sem maiores referências (TELESP /1970, Páginas Amarelas, p. 422).
Acervo: MIS/MLS

ATUALIDADES KODAK: publicação dos funcionários da Kodak Brasileira Com. e Ind. Ltda. São Paulo: Kodak / Depto Comunicações, (1961-). Bimensal. Formato: 22,5 x 16,5 em. Circulação interna.
Acervo: -

ATUALIDADES KODAK: Urgente. São Paulo: Kodak /Depto de Comunicações, (198X-). Formato: ofício. Folha única.
Aparentemente, para difusão de notícias especiais.
Acervo:

O BANDEIRANTE EM FOCO. São Paulo: FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE, (1985-?). [Mensal] Mimeografado.
Acervo: MIS

BOLETIM (DO) SINDICATO DAS EMPRESAS DE ARTES FOTOGRÁFICAS DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: SINDICATO DAS EMPRESAS DE ARTES FOTOGRÁRCAS DO ESTADO DE SÃO PAULO - SEAFOESP, ([1961]-[1974]). [Anual]
Acervo: MLS

BOLETIM INFORMATIVO
Veja também UNIÃO DOS FOTÓGRAFOS DO ESTADO DE SAO PAULO: boletim

BOLETIM INFORMATIVO. São Paulo: FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE, (197X-198X). Mensal. [Mimeografado] Formato: meio ofício. Numeração anual.
Acervo: MASP

CINÓTICA JORNAL
veja ATUALIDADES CINÓTICA

CURT NEWS. São Paulo: CURT LABORATÓRIO, (1992-).
Acervo:

CURTINHO: jornal. São Paulo: CURT LABORATÓRIO CINEFOTOGRÁRCO LIDA, (1981-?).
Acervo: MLS

FOTO MUNDO: som e imagem. São Paulo: Nueva Editora Publicitária, (1971-1975]).
Acervo: MLS

FOTOARTE: revista mensal do fotografia internacional. São Paulo: Fotoarte[/Habitat Editora Ltda], (1958-[1973]). Mensal. Formato: 22,5 x 15,5 cm Acervo: BMMA/MLS

FOTO-CHOQ. São Paulo: Espaço-Tempo Veículos de Comunicação Ltda, (1973-?).
Do N. 1 (p. 2): "Foto-Choq será isso. Cada edição, o registro visual de um episódio da história contemporânea".
Acervo: MIS

FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE: Boletim. São Paulo: FOTOCINE CLUBE BANDEIRANTE, (1947-[1981]). Mensal. .

FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE:	Boletim 1 a 105
FOTO-CINE BOLETIM	106 A 123
FOTO-CINE	124 em diante
FOTO-CINE-SOM	[após 1978]

Publicação interrompida por um ano entre os nÚmeros 103 (1953) e 104 (1954).

Acervo: MASP /BMMA

FOTOCLÍNICA. São Paulo: Clínica Fotográfica, (1992-). Periodicidade não definida. Gratuita.

Acervo:

FOTONOTÍCIAS. São Paulo: KODAK/Depto de Propaganda, (1970-198X). Bimensal. Formato: 28 x 20,5 cm. Acervo: ECA

FOTONOTÍCIAS KODAK. [S. 1]: KODAK, [anos 60]

Acervo:

FOTÓPTICA

Veja NOVIDADES FOTÓPTICA

FOTOTÉCNICA: revista técnica de fotografia, cinematografia, óptica, gravação magnética e anexos. São Paulo: IRIS/ Paulo Flávio de Azevedo Marques (dir), (1965-[1968]).

Após o número 8 muda para FOTOTÉCNICA E ÓPTICA. Acervo: MIS

FOTOTESE: revista mensal de fotografia, cinema e ótica. São Paulo: Ed. Fototese Ltda, (1962-[1964]). Mensal (irregular). Acervo: MASP

GUIA GRÁFICO DE COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL. São Paulo: Associação Brasileira de Educação Audiovisual, (1969-?) Acervo: MLS

ILLUSTRAÇÃO PHOTOGRÁPHICA. São Paulo: A. de Barros Lobo, (1919-[1920]). Mensal. Formato: 26 x 17,5 cm.

Revista associada à CASA STUCK, de OITO STUCK. Acervo: BN/MP

IMAGEM E COMUNICAÇÃO. São Paulo: KODAK, (1976-[1985]).

Acervo: MLS

INFORMA CEK. São Paulo: CENTRO EDUCACIONAL KODAK, (197X-[1984]). Gratuita. Acervo:

INFORMATIVO PROFISSIONAL KODAK. São Paulo: (198X-?)

Acervo: MLS

IRIS. São Paulo: Editora IRIS, (1947-). Mensal. Interrupção em 1954, retomada em 1959 com N.o 85. A partir de 1984, como IRISFOTO.
Acervo: BMMA/MIS/MLS

Jornal AMOSTRAGEM. São Paulo: RPB - Comunicações, (1978-). Mensal. Formato tablóide.
Acervo:

JORNAL DO SEAFESP. São Paulo: Seafesp/Studio Atividade Editora e Propaganda, (1991-). Bimensal.
Acervo:

MOMENTO FUJI. São Paulo: FUJI PHOTO FILM DO BRASIL, ([1976]-[1985]). Trimestral (irregular).
Acervo: MLS

NOVIDADES FOTÓPTICA. São Paulo: Fotóptica, (1953-1987). Continua, a partir de 1982, como FOTOPTICA. Periodicidade e formato variados.
Acervo: MLS

OBJETIVA. São Paulo: Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas de São Paulo, (1959-1961, 1963-1964). Trimestral. Gratuita.
Acervo: MLS .

PHOTOGRAM. São Paulo: David D. Zingg, (1981-?).
Acervo: MLS

PRO NOVAS: informações para o fotógrafo profissional. São Paulo: KODAK, (1971-[1983]). Trimestral.
Acervo: MLS

REVISTA BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA. São Paulo, (1926-?).
Acervo:

REVISTA DE FOTOGRAFIA: fotografia, som, cinema, ótica e recursos audiovisuais. São Paulo: Arte & Comunicação, (1971-1972).
Acervo: MLS

REVISTA PHOTOGRÁPHICA. São Paulo, (1909-?).
Acervo:

SOMBRA E LUZES. São Paulo: Sociedade Paulista de Photographia, (1929-?). Circulação interna.
Acervo:

UNIÃO DOS FOTÓGRAFOS DO ESTADO DE SÃO PAULO: boletim. São Paulo, (1980-?). Bimensal, a partir do n. 5. Gratuita.
Acervo: MLS

UNIDADE. São Paulo: Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, ([1982-]-). Mensal. Tablóide.
Acervo: -

Fontes

DEPOIMENTOS

Alberto Arroyo
Ana Maria Guariglia
Araceli Becherini
Carlos Frederico Preising
Cássio de Lima Machado Filho
Cecílio Coimbra de Araújo
Domingos Bove
Edgar Schõnfdder
Hans Gunter Flieg Hugo Segawa
lIka Laurito
J. Pereira Gomes (Umpurb)
João José Monegaglia
João Sócrates de Oliveira
José Moscardi
José Moscardi Jr.
Lucia Schii1ze
Maria Luiza Vieira
Nilza Lecciese
Marion Joseph
Mônica Joseph
Ricardo Ohtake
Ronald Schülze
Stefan Geyerhahn
Wolney Rozemberg Alves

ACERVOS INSTITUCIONAIS

Academia da Polícia Civil
Arquivo do Estado - SEC
Arquivo Histórico Judaico Brasileiro Associação dos Profissionais de Propaganda
Câmara Municipal de São Paulo - Biblioteca Casa Guilherme de Almeida - SEC
CONDEPHAAT - biblioteca - SEC
Escola de Comunicações e Artes - USP
Escola Politécnica - USP
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP
Faculdade de Direito - USP
Faculdade de Medicina - USP
Instituto Biológico - USP
Instituto de Estudos Brasileiros - USP
Instituto Geológico - SEA
Instituto Geográfico e Cartológico
J.W.Thompson - Centro de Informação
Liceu de Artes e Ofícios Liceu Sagrado Coração de Jesus
LIMPURB - PMSP
Museu da Imagem e do Som - SEC Museu de Arte de São Paulo
Museu do Telefone - TELESP
Museu Lasar Segall
Museu Paulista - USP
Norton - Museu Geraldo Alonso SEADE
.Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo - SEAFESP
.Secretaria Municipal de Cultura
CCSP /Div. de Pesquisas:
ETP Artes Plásticas .
ETP Comunicação de Massas
ETP Artes Cênicas
Arquivo Multimeios
.DPH/Divisão de Iconografia e Museus:
Arquivo de negativos
Museu do Teatro Municipal

.BP /Biblioteca Mário de Andrade:
Livros Raros
Biblioteca de Arte

ACERVOS PARTICULARES

Colecionadores:

- Carlos Eugênio Marcondes de Moura
- João Batista Monteiro da Silva
- Laerte Pastore
- Orôncio Vaz Arruda
- Rosa Esteves
- Museu da Cinótica

Pessoais:

- Carmen Guedes
- Celso Eduardo Ohno
- Edmilson de Castro IIka Laurito
- Kurt Werner Schülze
- José Alberto de Boni
- Letícia Imbassahy Carneiro
- Maria Camila Duprat
- Maria Cecília Naclério Homem de Mello
- Marisa Vitturi
- Nachman Falbel
- Paulo Cezar Alves Goulart
- Ruy Correia Costa
- Thais Sandri
- Vânia Assumpção Andrada e Silva

ÍNDICES

ASSUNTOS

ONOMÁSTICO

OS AUTORES

RICARDO MENDES, São Paulo, SP, 1955 graduado em Arquitetura e Cinema pela Universidade de São Paulo. Trabalha há treze anos na Secretaria Municipal de Cultura de. São Paulo, tendo atuado nas áreas de fotografia e cinema do Departamento do Patrimônio Histórico e Centro Cultural São Paulo. Autor do ensaio "Descobrindo a fotografia nos manuais: América (1840-1880)", incluído na antologia *Fotografia: usos e funções no século XIX*, EDUSP, 1991.

MÔNICA JUNQUIEIRA DE CAMARGO, Ribeirão Preto, SP, 1953 - graduada em Arquitetura pela FAU/Mackenzie, onde leciona desde 1987. Trabalha na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo desde 1979, tendo desenvolvido pesquisas junto ao acervo fotográfico do Departamento do Patrimônio Histórico.
Atualmente está integrada à Equipe de Pesquisas de Arquitetura do Centro Cultural São Paulo.